JOSÉ ANTONIO
MARINA

LA MAGIA DE ESCRIBIR

MARÍA DE
LA VÁLGOMA

JOSÉ ANTONIO MARINA
MARÍA DE LA VÁLGOMA

LA MAGIA DE ESCRIBIR

PLAZA JANÉS

Primera edición: marzo, 2007

© 2007, José Antonio Marina y María de la Válgoma
© 2007, Random House Mondadori, S.A.
Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, el tratamiento informático, el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del *copyright*.

Printed in Spain – Impreso en España

ISBN: 978-84-01-37968-0

Depósito legal: B. 5.470-2007

Fotocomposición: Fotocomp/4, S. A.

Impreso en A & M Gràfic, S. L.
Santa Perpètua de Mogoda (Barcelona)

Encuadernado en Lorac Port

L 379680

A María, mi coautora.

J. A. M.

A las personas que más quiero: a mis hijos,
a mi nieto y tres cuartos, a mis hermanos,
a mis sobrinos, a mis primos —aunque no a todos
y sí especialmente a algunos—, a mis amigos más queridos,
y a ti, como todo lo mío.

M. de la V.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 11

I. LA TEORÍA

1. En el principio fue la expresión 15
2. ¿Quién habla? 37
3. Breve historia de la escritura 53
4. Aprender a inventar 71

II. EL APRENDIZAJE

5. Escribir en la escuela 91
6. El escollo de la secundaria 121

III. LA CREACIÓN LITERARIA

7. Historias de escritores 141
8. La creación literaria 169

INTRODUCCIÓN

Este libro es un elogio de la creación lingüística escrito por dos apasionados de la creación a secas. Crear es hacer que algo valioso que no existía, exista. Una relación amorosa, un hijo, un jardín, una obra de arte, una buena acción, una sociedad justa. Y también, claro está, un poema, una conversación brillante, una palabra de consuelo, una teoría científica, una novela. Con la especie humana aparecen en el universo unos seres que no pueden parar de inventar. El viejo Spinoza dio una explicación: cuando el hombre comprueba su poder de crear, se alegra.

Por esta razón, los autores querrían que este libro, que trata de poderes y posibilidades, fuera un libro alegre.

I

La teoría

1

EN EL PRINCIPIO FUE LA EXPRESIÓN

1. DEL GESTO A LA PALABRA

Los animales hacen gestos y expresan sus emociones porque de esa manera lanzan mensajes a los demás. Erizan el pelo y gruñen para dar miedo, bajan la cabeza para indicar sumisión, aúllan o berrean para exteriorizar su celo. Son procedimientos mecánicos, genéticamente transmitidos, estereotipados. Las abejas, más gimnásticas, bailotean para indicar la dirección hacia las flores más apetitosas. El hombre no se limita a este escueto repertorio expresivo. Mediante la palabra expresa lo que siente, lo que inventa, lo que calcula, lo que espera. Duplica el mundo real con el mundo contado. Reflexiona sobre sí mismo y, en un momento grandioso y soberbio, inventa el pronombre personal, dice «Yo», y se instala como centro del universo. Hablar es la magia más original. El principio de los principios. La gran ruptura con el mundo animal. Este libro podría haberse titulado *La magia de hablar* o, de un modo todavía más amplio, *La magia de expresar.*

Expresar es lo mismo que exprimir. Consiste en sacar algo de algo mediante presión. Por eso hablamos de *café expreso.* Ya que nos anima a escribir nuestro amor al lenguaje, no podemos dejar de comentar la curiosa historia de la palabra «expreso». Derivada del latín, significó primero lo explícito por oposición a lo implícito. Es decir, lo expuesto claramente por oposición a lo no dicho o dicho confusamente. El zumo de naranja frente a la naranja con el zumo dentro. La intención directa frente a sugerencias. Un «mensajero exprés» era un mensajero expresamente enviado a una misión, no alguien que lo hacía de paso, con desgana. Los ingleses tomaron en préstamo del francés esa palabra —*express*—, y la aplicaron a los trenes que iban expresamente a un sitio, sin paradas, y como esto los hacía más veloces, *train express* pasó a significar «tren rápido». Cuando utilizamos el «correo exprés» estamos usando sin saberlo esta transformación de lo preciso y directo en veloz.

Volvamos al principio. Expresar es siempre expresarse, exprimirse. Es decir, someter a una presión productiva lo que sabemos y lo que sentimos en un momento dado. Haremos uso de una metáfora prosaica pero «expresiva». Expresar es como hacer espaguetis, operación mediante la cual una masa compacta se convierte en línea. La mayor parte de las cosas las sabemos y sentimos en bloque, y sólo al expresarlas las convertimos en significados explícitos. Por eso, podemos decir como César Vallejo: «Tengo tanto que decirte que me atoro». «No sé por dónde empezar», reconocemos muchas veces. El paso de lo implícito a lo explícito supone un esfuerzo, que no es igual en todas las personas. Las hay fluidas, elocuentes, habladoras. Y las hay que padecen un bloqueo expresivo por causas muy diferentes: reserva, timidez, dificultad de pasar del sentimiento a la palabra, falta de interés, depresión, aburrimiento, miedo o la ausencia de un oyente adecuado. En ocasiones, se trata simplemente de una actitud pasiva, de un emperezamiento que más tarde comentaremos.

2. LA INTELIGENCIA QUE COMPRENDE Y LA INTELIGENCIA QUE INVENTA

Hay inteligencias pasivas e inteligencias activas. Inteligencias receptivas e inteligencias productivas. Leer es una actividad receptiva. Asimilo lo que leo. Disfruto con lo que leo. Ambas cosas son maravillosas, y así lo expusimos en *La magia de leer*, pero son tan sólo el trampolín que nos permite dar el salto expresivo. Leemos para crear.

Los teólogos medievales seguidores de Aristóteles distinguían entre un «entendimiento paciente», que recibía la información de fuera, y un «entendimiento agente» que producía el *verbum mentis*, la palabra mental. Y consideraban que éste era el acto principal de la inteligencia: proferir. «En el principio fue la Palabra», dice san Juan. La palabra proferida, claro está. Por eso debemos prolongar el interés por la lectura con el interés por la elocución, por la escritura. Esto formaría parte de un enfoque pedagógico más general, centrado en el elogio de la actividad creadora. La pasividad, la pereza, la inarticulación de la experiencia, nos parece un fracaso de la inteligencia. En la vida real tenemos que tomar decisiones, relacionarnos, participar en política, resolver problemas, buscar un trabajo, formar una familia, educar a unos hijos, hacer ciencia o arte o inventar aparatos o crear una empresa, y todo esto son actividades expresivas, a su manera. También, por supuesto, tendremos que contemplar la belleza de la realidad, pero la contemplación no es un acto pasivo —como lo es ver la televisión— sino el acto que permite, gracias a la luz que proyectamos, que emerja clara la belleza de las cosas. Así describe Umbral un mínimo acontecimiento viendo con palabras lo que hemos visto los demás sin darnos cuenta:

> Han venido a mi casa dos palomas de barro. Tienen el color gris de los viajes. Están tomando posesión del mundo. Se acercan a la fuente como a una gran pagoda. Y mi jardín se ensancha cuando vuelan.

Tomamos posesión del mundo mediante el lenguaje. Nuestro interés por el momento elocutivo, por la creación no supone un descrédito del aprendizaje, que es su condición indispensable. Como dijo Ortega: «Para tener mucha imaginación hay que tener muy buena memoria». Y los griegos, que eran muy perspicaces, afirmaban que las Musas, las diosas protectoras de las artes, eran hijas de Mnemosyne, la memoria.

Si insistimos tanto en la actitud activa frente a la pasiva es porque la psicología da cada vez más importancia a esta distinción. La pasividad no es buena. Limita nuestras posibilidades de actuar, nos debilita y somete a servidumbres varias, enmohece nuestras capacidades y suele intoxicarnos de comodidad. La impotencia es su sino. Esta actitud no es natural en el ser humano, es aprendida. Como explicó Erich Fromm en un delicioso artículo titulado «¿Es el hombre perezoso por naturaleza?», somos intrínsecamente activos, curiosos, exploradores, inventores. Y cuando no lo somos, es que algo no funciona bien en nuestro entorno o en nosotros mismos. Una pedagogía de la actividad como la que propugnamos consiste, fundamentalmente, en eliminar los obstáculos que la entorpecen: la desidia, el pesimismo, el exceso de comodidad, la rutina, el convencionalismo, el miedo a la novedad, el miedo a secas. Liberada de estos incordios, la inteligencia vuelve a lo suyo, que es inventar posibilidades, ampliar el mundo, distender el ánimo. Confiados en esa índole activa de la inteligencia humana no trabada, creemos que a nuestros alumnos les interesa más escribir que leer, y que la escritura puede ser un camino para incitar a la lectura, que a su vez es el requisito para una expresión más sabia, brillante o creadora.

En el campo educativo, la pasividad se revela en la dificultad para aprovechar lo que se sabe, de transferir un conocimiento de una asignatura a otra, de un caso a otro, la incapacidad para captar relaciones distantes, sacar conclusiones, salirse de los caminos trillados, aprovechar los tesoros de la memoria. Muchas veces nos damos cuenta de que nuestros alumnos se limitan a narrar lo que tienen en la memoria. Los psicólogos lo llaman «conocimiento inerte». Cuando uno de nosotros andaba preparando el *Diccionario de los sentimientos*, preguntó a muchos alumnos de posgrado: «¿Cuántos sentimientos hay en la lengua castellana?». La contestación unánime fue: no lo sé. Es evidente que todos ellos podrían haber contestado haciendo un repaso de los términos que designan sentimientos, y que todos conocían, pero consideraban que sólo se sabe algo cuando se tiene la respuesta preparada en la memoria, no cuando hay que buscarla o conseguirla uniendo informaciones dispersas. Les mata la pasividad. Hablando en términos económicos, hay una tesaurización de la memoria, un improductivo guardar en el cofre, cuando lo que necesitamos es una rentable inversión que mediante la riqueza cree más riqueza.

A nosotros nos fascina todo el vocabulario de los «ex» y de los «pro». Expresar, explicar, exponer, exclamar, examinar, exaltar, proponer, producir, proyectar, procurar, promover. No nos importa que nos consideren unos activistas del lenguaje, porque eso es lo que somos.

3. NUESTRO PRIMER INVITADO: JEAN-PAUL SARTRE

Este libro va a ser como una «casa de citas» literarias, que a veces resultará incluso un poco tumultuosa. Invitaremos a muchos escritores para que nos cuenten sus experiencias y nos animen la página. El primero de ellos va a ser Jean-Paul Sartre, que recibió y rechazó el Premio Nobel de Literatura, y que hizo un delicioso relato de su vocación de escritor en su obra *Las palabras*. «Vivir —decía— es producir significaciones.» El habla es la culminación de esa producción inacabable de sentidos. Pero con frecuencia, añadía, se cae en un hablar pasivo, en un pensar perezoso, que no es más que la puesta en marcha de automatismos aprendidos. Entonces, dice, «viviremos mal experiencias mal denominadas». La palabra es, pues, un componente esencial de la experiencia. Tiene por ello sentido el poema siguiente:

No supe decirme
que te amaba,
y no te amé.
Mi amor se extravió
en palabras mal puestas.
Y lo he encontrado ahora,
cuando ya no hay remedio.

En este momento, lo que más nos interesa de Sartre es su rechazo de la inercia. La inteligencia humana puede ser un manantial de ocurrencias, o puede ser un remedo triste, como esas falsas fuentes que reciclan una y otra vez la misma agua en circuito cerrado. A veces no hablamos. Somos hablados por la sociedad en que vivimos. Repetimos lugares comunes porque nos empantanamos en una «actividad pasiva». Sartre utiliza la misma expresión paradójica que nosotros hemos empleado.

4. LA PALABRA Y OTRAS FORMAS DE EXPRESIÓN

Hay muchos medios de expresarse: mediante el gesto, la acción, la plástica; pero en este libro vamos a referirnos solamente a la expresión lingüística, porque nuestra inteligencia está fundamentalmente empalabrada, y vivimos y convivimos gracias a creaciones fundadas en la palabra, como el derecho, la ciencia o la seguridad social.

Sin duda alguna, las caricias o las demostraciones de amor son necesarias, pero al enamorado no le bastan, quiere oír decir que le aman, para que la palabra corrobore y dé sentido a lo que percibe. Sospechamos un profundo desdén en madame de Staël cuando hablando de uno de sus amantes dice: «La palabra no era su lenguaje». Necesitamos asimilar lo que vemos o sentimos nombrándolo de alguna manera. Vemos una flor y enseguida preguntamos: «¿Cómo se llama?». Conocer su nombre no hace que percibamos con más intensidad su belleza, pero nos permite identificarla y poseerla de alguna manera. Podremos decir: «Vi una vez un árbol con maravillosas flores azuladas. Se llama jacaranda». Es como si tuviéramos su dirección, para poder buscarlo si quisiéramos verlo de nuevo. En la Biblia se dice —y lo que dice tiene la profunda verdad de los grandes mitos— que Dios encargó al hombre que pusiera nombre a las cosas. Tal vez sea ésta nuestra gran misión: decir. Rilke lo escribe en un poema inolvidable:

> *El caminante tampoco trae, de la ladera de la sierra*
> *al valle, un puñado de tierra, indecible para todos,*

sino una palabra ganada, pura: genciana amarilla
y azul. Tal vez estamos aquí para decir: casa,
puente, cisterna, puerta, vaso, árbol frutal, ventana,
a lo sumo: columna, torre.

Pero hay dos maneras de entender y enseñar el lenguaje. Humboldt, el gran filólogo, distinguió entre el lenguaje como *enérgeia*, como energía, como actividad, y el lenguaje como *érgon*, como obra. Las gramáticas, los comentarios de texto y las historias de la literatura hablan del *érgon*. Nosotros, en cambio, vamos a hablar de la gran energía lingüística, de esa inteligencia que sin parar profiere cosas, enuncia, crea. Del gran torbellino que nos hace girar y al que queremos dominar. El escritor es un surfista que, arrastrado por la poderosa ola del lenguaje, caracolea, escala sus crestas espumosas, impone su dirección, y consigue mantenerse erguido.

Podríamos —y tal vez deberíamos— hablar de todos nuestros conocimientos como si de distintos idiomas se tratara. ¿Cuál es la esencia del matemático? Hablar con precisión de los números. ¿Y la del historiador? Contar lo que ha sucedido. El lenguaje nos anima a hacer esta aproximación, porque «contar» significa «decir por orden los números». De aquí pasó a significar exponer con orden cualquier cosa.

5. LA COMPETENCIA EXPRESIVA

Descenderemos por un momento a un lenguaje casi administrativo. Últimamente está en marcha un gran cambio pedagógico basado en la noción de «competencia». Competencia es el conjunto de conocimientos, actitudes, destrezas, sentimientos necesarios para responder a *demandas complejas.* Nos interesa esta expresión —demandas complejas— sobre todo por su vaguedad. Una de las competencias básicas aisladas por los expertos es la competencia lingüística, y la pregunta importante es ¿a qué demandas complejas tiene que responder esta competencia? La respuesta más sencilla sería: escuchar, hablar, comunicar, leer y escribir. Pero se olvida con frecuencia que estas enseñanzas tienen que ser prácticas, pues de lo que se trata es de responder, es decir, de atender, cuidar, resolver, las demandas de la realidad. ¿Y cuáles son las demandas lingüísticas de la realidad? En este punto tenemos que recordar a uno de nuestros maestros, el lingüista Émile Benveniste, que escribió: «*Bien avant de servir à communiquer, le langage sert a vivre*». Mucho antes de servir para comunicar, el lenguaje sirve para vivir. Emilio Alarcos, un distinguido académico, decía hace unos años: «En vez de tanto análisis sintáctico, la escuela debería centrarse en la práctica de la lengua, en leer, hablar, y escribir bajo tutela y corrección. De la carencia de esa enseñanza práctica se deriva la general pobreza en el uso del lenguaje, la falta de claridad, la incapacidad para decir exactamente lo que uno quiere decir». La enseñanza de la lengua recuerda muchas veces el chiste de Jaime Perich: «Comienza la clase de lengua. ¡Silencio, por favor!».

La «competencia expresiva» es fundamental para la vida de unos seres penetrados de lenguaje, como somos los humanos. Es la que produce la elocución adecuada para la situación en que estemos. Expresión privada o pública, comunicativa o íntima, racional o afectiva. *Enseñar el lenguaje es enseñar a usar el lenguaje, o sea, la inteligencia.* No podemos olvidarlo. Pero, por muchas razones, entre ellas la facilidad que supone enseñar sistemas estáticos, contenidos formales, momificados y encapsulados, la mayor parte de los esfuerzos se dedican a enseñar y aprender el sistema de la lengua, su gramática y sintaxis, no su uso ni sus posibilidades. Cuando Noam Chomski estuvo en Gerona en 1992, alguien le preguntó: «¿Qué consejo daría a los profesores para enseñar lengua?». Respondió: «Perdone, pero yo no me dedico a eso». Hemos confundido ciencia con educación. Hemos convertido el libro de texto, especialmente los de secundaria, en pequeñas introducciones a la lingüística y a los estudios literarios. Toda la magia del lenguaje se pierde al intentar describir las piezas de su mecanismo. El profesor se convierte en un taxidermista del lenguaje. Lo que proponemos es una clase de lengua más parecida al entrenamiento de los bailarines o de los tenistas o de los jugadores de baloncesto. Se trata de adquirir musculatura, agilidad, eficacia y gracia.

Parece que la idea de la enseñanza del lenguaje como articulación de nuestra inteligencia y de nuestra convivencia va calando. En los últimos papeles publicados por el Ministerio de Educación sobre la «competencia en comunicación lingüística» se especifican los siguientes aspectos: expresar pensamientos y emociones, formarse un juicio crítico y ético, generar ideas, estructurar el conocimiento, dar coherencia al discurso y a la acción y adoptar decisiones. ¿Todo esto a través de la enseñanza del lenguaje? No tiene sentido tan megalómano plan si no se admite previamente que nuestra inteligencia y nuestra convivencia son lingüísticas.

La escritura creativa apareció en la enseñanza primaria de mano de la pedagogía del texto libre de Freinet, y de la gramática de la fantasía de Rodari. En los ochenta se introdujo en secundaria gracias a la influencia de autores como Queneau, grupos como OULIPO, GRAFEIN, en Buenos Aires, y de los talleres didácticos en torno a géneros literarios de profesores de bachillerato como Ortega, Rincón y Sánchez Enciso, entre otros. Continuar estos esfuerzos nos parece necesario no sólo para mejorar el dominio del lenguaje, sino para mejorar la enseñanza en general. Estamos proponiendo un cambio de paradigma: del aprendizaje a la exteriorización de ese aprendizaje.

6. OTRO VISITANTE FUGAZ: RAYMOND QUENEAU

En 1960 Raymond Queneau, un escritor ya reconocido, fundó *el OUvroir de LIttérature POtentielle* (OULIPO), dedicado a favorecer la creación lingüística. Su divisa fundacional fue: «Llamamos literatura potencial a la búsqueda de formas y de estructuras nuevas que podrán ser utilizadas por los escritores como mejor les parezca». No se ofrece una normativa artística, sino un procedimiento de creación como el que había ya utilizado Queneau en *Ejercicios de estilo*, donde presenta 99 formas distintas de contar un mismo y trivial episodio ocurrido en un autobús. Miembros de OULIPO fueron Italo Calvino, Marcel Duchamp y Georges Perec.

Más que sus creaciones nos interesan sus procedimientos, que han sido aprovechados en muchos talleres escolares, y, sobre todo, su confianza en la capacidad inventiva de cualquier persona. Para comprobar esta facultad hemos hecho un experimento convincente. Aragon —el olvidado novelista francés— escribió un curioso libro titulado *Les incipit*, en el que contaba cómo escribía sus novelas. El comienzo era una frase escuchada al azar. La que dio origen a *Les cloches de Bâle* fue: «Nadie se rió cuando Guy llamó "papá" al señor Romanet». Nosotros pedimos a unos trescientos adolescentes que escribieran un cuento a partir de esa frase. Lo hicieron sin dificultad. Después les pedimos que escribieran otro distinto, pero con el mismo comienzo. También lo hicieron, y estamos seguros de que podrían haberlo hecho tres, cuatro, cinco… veces. Hasta 99 veces, como Queneau.

7. CARTOGRAFÍA DE LA EXPRESIÓN

Un grito —«¡Fuego!», por ejemplo— es una expresión aislada, abrupta, un pistoletazo semántico. La expresión completa es un discurso, un discurrir, un *motus animi continuus*, como decían los antiguos. Por eso consideramos que la fluidez, el manar permanente y ágil, es una cualidad deseable de la expresión. Como hay muchos tipos de discursos expresivos, vamos a presentarles un cuadro sinóptico, para que lo vean todo al tiempo, como un paisaje, o como un mapa de carreteras.

- Discurso
  - Según el medio que utiliza
    - Hablado
    - Escrito
  - Según su destinatario
    - Yo mismo
      - Habla interior
      - Diarios
      - Borradores, etc.
    - Otra persona
      - Carta
      - Conversación, etc.
  - Según sus objetivos
    - Pensar
    - Convencer
    - Conmover
    - Informar
    - Preguntar
    - Jugar, etc.

Podemos dividir el discurso expresivo según diversos criterios. En primer lugar, atendiendo al medio que utiliza. Puede ser hablado o escrito. En este libro nos ocuparemos sobre todo del escrito.

En segundo lugar, podemos dividirlo por el destinatario. Puedo ser yo mismo (habla interior, diarios, borradores, etc.) o puede estar dirigido a otra persona (carta, conversación), a varias o a muchas, es decir, a un público amplio.

Por último, podemos dividir la expresión atendiendo a las diferentes funciones que cumplen: pensar, convencer, informar, conmover, preguntar, jugar y algunas más. De estas vamos a ocuparnos.

8. PENSAR

Pensar es unir significados (palabras, ideas, imágenes) en un todo coherente, con el propósito de comprender, conocer o buscar soluciones. Es un discurso expresivo, íntimo —por eso decimos: «Me gustaría saber lo que estás pensando»— que tiene una meta fundamentalmente cognoscitiva y utilitaria. Pensamos, ante todo, para sobrevivir. La etimología lo relaciona con «pesar», es decir, con averiguar el peso de algo. Analizo un suceso para entenderlo mejor, doy vueltas a las cosas para encontrar una salida, reflexiono sobre lo que me pasa para aclararme, discurro sobre un problema para hallar la respuesta.

El verdadero pensamiento es creador y productivo. Las personas angustiadas rumian una idea, giran y giran en la noria de sus preocupaciones, sin que su discurso progrese. Eso no es pensar. Y tampoco lo es realmente repetir algo que ha pensado otro, sin volverlo a pensar por uno mismo. Eso es psitacismo, hablar de loro. Sartre escribe, con su habitual contundencia:

> La tontería es la idea convertida en materia o la materia que remeda la Idea. El Pensamiento se transforma en un sistema mecánico, y ocurre también que la mente es invadida por mecanismos que funcionan a su aire. En el anonimato se fabrica un sistema de palabras, se transmite de boca a oreja y, para terminar, no puede dejar de depositarse en mí. El sentido de cada palabra es la inerte unidad de su materia, un seudopensamiento se perpetúa en mi cabeza.

En esos casos repetimos lugares comunes como si fueran nuestros, y descubrimos mediterráneos que ya estaban sobados por las agencias de viajes.

Pensamos en muchas cosas, y nuestros pensamientos son de muchos tipos. Unos son racionales y otros irracionales; unos calculan y otros inventan. Cuando un novelista está escribiendo una novela «piensa» mucho en ella. Tiene un proyecto vago y tantea en su imaginación posibles caminos para realizarlo. En ese caso, el proyecto le impone sus propias condiciones. La autora de Harry Potter tenía que regirse por la lógica ilógica de su historia de magos. Y García Márquez por el realismo turulato de Macondo. Creamos mundos irreales mediante el lenguaje. Unos son ficticios, como ocurre en las novelas; otros son ideales, formales, como ocurre en las matemáticas que, no lo olvidemos, también son un lenguaje. El álgebra, por ejemplo, se limita a narrar las complejas aventuras de unos personajes fantásticos —*x*, *y*, *z* y todos los demás— que expulsados del paraíso platónico por coquetear con los humanos, quieren reconstruir a través de ellos el mundo del que vienen. Sólo habían traído algo que consideraban «lo más valioso» (axioma) y unos mecanismos para ponerlos en movimiento (reglas de transformación). Con las dos cosas construían maravillosas bóvedas, a las que llamaban «teoremas» no sabemos todavía por qué, gracias a las cuales iban elevando las grandes catedrales, que llaman «sistemas formales». Es como *Los pilares de la tierra*, con distintos protagonistas.

El «pensamiento racional», el que se basa en razonamientos, tiene sus normas especiales. «Razón» se decía en griego *logos*, y la lógica es el arte de razonar, es decir, el arte de enlazar correctamente los pensamientos. Se trata de un mecanismo muy curioso, que nos permite asegurar que, si el inicio es verdadero, la conclusión también lo será. Es como un férreo carril que lleva inexorablemente al tren desde la estación «Premisas» a la estación «Conclusión». Le explicaremos brevemente este trabalenguas con un ejemplo que sin duda estudió en bachillerato. Si recuerda, allí nos daban mucho la lata con un ejemplo de silogismo bastante tonto:

> Todos los hombres son mortales,
> Sócrates es hombre,
> luego Sócrates es mortal.

Este mecanismo para sacar conclusiones es infalible. No es nada misterioso. Dice que si pongo todas las monedas que tengo en una caja, cada una de esas monedas está en la caja. La verdad del silogismo depende de la primera afirmación, de su punto de partida. Si afirmamos, como decían los nazis: «Todos los judíos merecen morir», el eficacísimo mecanismo lógico sacaría una consecuencia lógicamente correcta, pero monstruosa:

> Todos los judíos merecen morir,
> Levi es judío,
> luego Levi merece morir.

Con esto, la lógica nos enseñaba dos cosas. El pensamiento lógico es necesario para pensar formalmente bien, pero un pensamiento lógico no garantiza que estemos pensando bien, porque esto dependerá del contenido, de la materia del pensamiento. Dependerá de la verdad de las premisas iniciales.

¿Son estos temas adecuados para un libro que se titula *La magia de escribir*? Sí, porque cuando hablamos de «escribir bien» no podemos referirnos sólo a hacerlo bellamente. Esto, más que una frivolidad, es una insensatez. En determinados contextos, expresarse bien es pensar bien, es decir, pensar lógicamente, lo que refuerza nuestra idea de que estamos tratando temas fundamentales para nuestra existencia diaria. Expresarse bien es, también, pensar bien. Lo repetiremos una vez más: *Enseñar lengua es enseñar a usar la lengua, o sea, la inteligencia.*

Hay más, todavía. Muchas cosas sólo pueden pensarse escribiéndolas. Hay asuntos complejos que sólo pueden tratarse mediante la escritura. La escritura permite objetivar el pensamiento, ponerlo delante de nosotros, en una cuartilla, en la pantalla de un ordenador, en un encerado, y trabajar sobre esos signos tan manejables. Los pensamientos se desvanecen, la mente a veces trabaja con iluminaciones breves, que necesita captar para que no se pierdan. La escritura sirve para eso. Es una gran tecnología del yo, que le permite desplegarse. En razonamientos muy largos no puedo mantener todo en la conciencia. Una famosa ley dice que sólo podemos manejar simultáneamente en la mente entre cinco y nueve elementos. Poca cosa. En cambio, en el papel podemos apresar muchos más. La secuencia del pensamiento, el discurso, queda solidificado, puesto a buen recaudo, estabilizado en el papel. No hace mucho, se ha conseguido demostrar un famoso teorema matemático, enunciado hace siglos por Fermat. La demostración ocupa más de cuatrocientas páginas. Hubiera sido imposible hacerla mentalmente.

Por eso ha sido tan importante la creación de notaciones escritas. Beethoven no hubiera podido inventar esa compleja historia que son sus sinfonías, si no hubiera dispuesto de una escritura musical que se lo permitiera. Y no existiría la física actual si no se hubiera inventado un modo de representar las ecuaciones.

9. INFORMAR, CONVENCER, ORDENAR, CONMOVER, PREGUNTAR

Vamos a pasar a uña de jaca por cada una de estas funciones. *Informar* es comunicar algún dato. Es una función objetiva que puede, sin embargo, hacerse con mayor o menor eficacia. Se concreta en informes, noticias, descripciones. La precisión es su gran cualidad. Dicen que Stendhal antes de ponerse a escribir leía una página del Código Civil para precaverse de la vaguedad. Y Miguel Delibes ha reconocido en muchas ocasiones que la exacta elegancia del texto de *Derecho mercantil* del profesor Garrigues, hizo que dejara la abogacía para dedicarse a la literatura. Hay una poesía de la exactitud. «Era un poeta —dice Rilke— y odiaba lo impreciso.» Y Juan Ramón dice lo mismo al escribir:

Intelijencia,
dame el nombre exacto de las cosas.

Convencer consiste en cambiar las creencias de otra persona, provocar en ella un asentimiento. El procedimiento para lograrlo puede ser honrado o propenso al timo. El camino honrado es la argumentación. El sometido a sospecha es el afectivo. Cuando lo seguimos, entramos de lleno en otra función lingüística, la de *conmover.* Resulta sorprendente la capacidad de la palabra para despertar sentimientos. Dispensa consuelo, despierta alegría, tranquiliza, enfurece, aviva el entusiasmo, infunde miedo. La antigua retórica enseñaba el modo de alterar las emociones mediante el lenguaje. Aristóteles hizo en su *Retórica* el primer estudio sistemático de los sentimientos, no con un propósito teórico, sino práctico. Se trataba de enseñar a los abogados o a los políticos a convencer al público suscitando en ellos las emociones convenientes, teniendo en cuenta que «las cosas no son iguales para el que siente amistad, que para el que experimenta odio, ni para el que está airado que para el que tiene calma, sino que o son por completo distintas o bien difieren en magnitud» (Ret. 1377 b).

Preguntar es una fascinante operación lingüística mediante la cual se concreta el dinamismo amplio, vago e interminable de la curiosidad. Dibuja los contornos de un vacío que se quiere llenar, es una petición dirigida a alguien de fuera, o a nuestra propia memoria, como prueba el hecho de que estemos continuamente interrogándonos a nosotros mismos. ¿Qué hice ayer? ¿Cómo trataré ese asunto? ¿Me gustaría tener un hijo?

10. JUGAR

Junto a los usos serios de la palabra están los usos lúdicos. El ingenio es un proyecto de la inteligencia para vivir jugando, a salvo de coacciones. Y el ingenio lingüístico convierte en juego las palabras. Descubre que el lenguaje guarda divertidas bromas. Que la palabra «banco» designe los bancos del paseo y los del dinero, es divertido; y que tanto unos como otros tengan «asientos», en piedra o en libros de cuentas, lo es aún más. Los «cardenales» son hematomas y dignidades. Se puede errar con y sin hache. La gota puede ser partecilla de agua o enfermedad; el grillo, cepo o animal; la esposa, grillete o cónyuge; el gato, animal o herramienta. Para el ingenioso, el lenguaje es una caja de trucos, la utillería de su tarea de prestidigitador. No le importa gran cosa lo que dice, sino cómo lo dice. El significante es rey. ¡Qué gran broma gasta Quevedo al lenguaje —o el lenguaje a Quevedo, o ambos a los demás— al mostrarnos que en las severas panzas de los diccionarios se ocultan chistes y burlas! Quevedo critica a los sastres diciendo que «para llamar a la desdicha peor nombre la llaman desastre» y zahiere a los médicos advirtiendo que «no se les llama don, sino doctor, porque ni siquiera en el nombre quieren dar nada». Puede hacerlo porque el lenguaje había tramado ya esas chanzas, que estaban esperándole, escondidas desde el fondo de los tiempos. ¿Cómo tomar en serio a una lengua que permite decir lo siguiente: «Informado de los grandes robos y latrocinios que de ordinario se hacen en las ventas, mandamos que nadie sea atrevido a llamarlas ventas sino hurtos»?

Los niños, mientras aprenden a hablar, se divierten jugando con el lenguaje. Repiten por placer frases sin sentido, disfrutando con la mera actividad. El juego de palabras en el adulto es una pervivencia de la infancia, o una regresión a ella, si hacemos caso a los psicoanalistas. «El niño disfruta al aprender el lenguaje experimentando con juegos —escribió Freud—. Sea cual sea el motivo al que obedeció el niño al comenzar esos juegos, más adelante los prodiga dándose perfecta cuenta de que son desatinos y hallando placer en infringir las prohibiciones de la razón. No utiliza el juego más que para eludir el peso de la razón crítica.» Chorovsky, en su obra sobre el lenguaje infantil *From two to five*, da una razón menos drástica que la de Freud. Constata que los niños, a partir de los dos años, se divierten cometiendo equivocaciones voluntarias, como decir que los gatos ladran, los árboles ponen huevos y los gatos hacen quiquiriquí. «El niño —escribe— juega con lo aprendido. ¿Y qué mejor modo de jugar con lo aprendido que ponerlo patas arriba?»

Esto se confirma con la permanencia del género de los disparates, un género que tuvo gran popularidad en nuestra época clásica. Tomamos uno del disparatario de Diego de Llana:

En un alto campanario
un erizo rebuznando;
un broquel decía un responso
por un molino de viento;
un serón contaba un cuento
que le oyó a su bisabuelo;
dos colmenas sin cabezas
dispuestas ¡cosas sin par!
que sembraban en el mar
castañas de las muy buenas.

Y siglos después comprobamos que el género permanece:

Érase una vez
un lobito bueno
al que maltrataban
todos los corderos.

Había también
un príncipe malo,
una bruja hermosa
y un pirata honrado.

Todas estas cosas
había una vez
cuando yo soñaba
un mundo al revés.

El poema de José Agustín Goytisolo divierte a los niños y a los mayores. Pero lo más interesante es que a los niños les hace gracia escribir estas cosas y tienen talento para hacerlo. Les pirra inventar greguerías. Vamos a dar primero algunas de autores conocidos —Gómez de la Serna, el *Diccionario* de Coll, Oscar Wilde— y a continuación otras escritas por niños de diez años, que tomamos de un artículo de Fernando Lasheras y Ana Romás:

Las adultas:

1. Pateo: quien niega la existencia de Dios con los pies.
2. Si todos fuésemos ángeles, el mundo parecería un gallinero, con tanta pluma.
3. La «A» es la escalera para trepar al resto del abecedario.

4. La «L» le pega un puntapié a la letra siguiente.
5. El gong es un platillo viudo.

Las infantiles:

1. El dromedario tiene una «W» al revés en la espalda.
2. La niebla es el puré de la mañana.
3. La yema es el ojo del huevo.
4. El barco es el bolígrafo del mar.
5. La dama es la única mujer del ajedrez.

Estamos seguros de que este primer contacto juguetón con el lenguaje puede prolongarse. No se trata de eludir el estudio del gran sistema de la lengua con su semántica, su sintaxis, su léxico y su pragmática, sino de centrarnos en la *enérgeia* en vez de en el *érgon*, de ser jardineros y no herboristas. Y para introducirnos en lo que sigue con este espíritu serio y lúdico, terminaremos el capítulo con una genial broma de Julio Cortázar, una enigmática descripción de un misterioso comportamiento:

> Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémigo y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo paso a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplimiendo, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fillas de cariconcia. Y, sin embargo, era apenas el principio, etcétera, etcétera, etcétera.

Y con esta introducción un poco golfa, pasemos al capítulo siguiente.

2

¿QUIÉN HABLA?

1. ¿DE DÓNDE NOS VIENEN LAS OCURRENCIAS?

La expresión tiene un aspecto enigmático, un origen misterioso. Somos nosotros los que hablamos, pero con frecuencia no sabemos lo que vamos a decir hasta que lo hemos dicho. En ocasiones, por ejemplo cuando estamos furiosos, podemos decir «más de lo que queremos». En otras ocasiones, por el contrario, «se nos queda la mente en blanco» y no sabemos qué decir. Tenemos, pues, una fuente de ocurrencias que nos suministra las adecuadas o nos decepciona al no hacerlo, y todos quisiéramos que fuera caudalosa y acertada.

El habla surge de nuestra más profunda intimidad. Cuando nos preguntamos ¿quién soy yo?, nos estamos refiriendo a ese manantial de ocurrencias afectivas o lingüísticas. Yo soy el que desde el fondo de mí mismo me hablo. Ese yo oculto se revela al hablar. Tal fue la idea que dirigió la obra entera de Freud, que siempre estuvo muy interesado en el lenguaje. Mediante la palabra, decía, conseguimos que el «Ello», esa fuente ignota de ocurrencias que mencionábamos, se haga consciente. Se convierta en «Yo». Al igual que nosotros, tenía una idea mágica del lenguaje, como explica en el siguiente texto:

> Las palabras son la herramienta esencial para el tratamiento mental. Sin duda, a los legos les será difícil entender cómo es que pueden eliminarse las alteraciones patológicas de la mente por medio de «meras» palabras. Sentirán que se les está pidiendo que crean en la magia. Y no estarán tan errados, puesto que las palabras que usamos en nuestra habla cotidiana no son otra cosa que una magia suavizada. Pero tendremos que hacer un rodeo para explicar cómo la ciencia [se refiere al psicoanálisis] se propone devolver a las palabras por lo menos una parte de su antiguo poder mágico.

También nosotros pensamos que incluso en el habla cotidiana hay una «magia suavizada». ¡Qué magnífica expresión! El sabio Luis Vives, en su *De ratione dicendi*, dice que el lenguaje *(sermo)* es la expresión del alma entera. Lo cierto es que hay un núcleo elocuente en nuestra personalidad, de donde surge el habla interior, ese continuo discurso con que nos hablamos, y con el que nos desvelamos a nosotros mismos. Tenía razón por ello el gran novelista Forster cuando decía: «¡Cómo voy a saber lo que pienso antes de decirlo!». Y Max Aub afirmaba la misma paradoja: «Escribir es ir descubriendo lo que se quiere decir». Y, como un testimonio más, recordaremos las palabras del poeta Juan Gelman: «El no saber sabiendo es la característica de la poesía. El poeta se sorprende de lo que escribe y se entera de lo que le pasa leyendo lo que escribe». El joven Rimbaud acierta con la frase certera: «*Je est un autre*». Soy otro al que no conozco del todo.

Hemos llegado a un punto interesante. Habla nuestra personalidad elocuente, y educar la expresión implica la educación de la personalidad entera. Los antiguos romanos tal vez se refirieran a ello cuando ponían como modelo de humanidad el *vir bonus, dicendi peritus*. El hombre bueno que se expresa diestramente. Enseñar a hablar bien, a escribir bien, sería, en último término, educar ese «yo ocurrente», ese manadero de ideas, afanes y palabras que hemos llamado personalidad elocuente.

2. UN NUEVO INVITADO: BAJTÍN

Hemos invitado a Mijaíl Mijáilovich Bajtín (1895-1975), lingüista ruso, porque le interesó mucho el problema que estamos tratando aquí. La pregunta que recorre toda su obra es: ¿Quién habla? Descubre lo que todos nosotros sabemos, a saber, que nuestra habla interior puede ser un monólogo o un diálogo. Escribe:

> Apenas comenzamos a reflexionar sobre un problema, apenas comenzamos a examinarlo con atención, y de pronto nuestro discurso interno —que a veces es pronunciado en voz alta— toma la forma de pregunta y de respuesta, de afirmaciones o de sucesivas negaciones. Para decirlo brevemente: nuestro discurso se fragmenta en intervenciones separadas, más o menos largas, toma forma dialógica. Esta forma dialógica es clarísima cuando debemos tomar una decisión. No sabemos cuál es la mejor solución. Comenzamos a discutir con nosotros mismos, comenzamos a convencernos de la exactitud de una situación.

A Bajtín le interesa el origen de esa segunda voz y la identifica con las creencias de la sociedad. Algo parecido pensaba Freud, al atribuir la voz de la conciencia, el superego, a la presión educativa. Nos interesa esta estructura dual, mi voz personal y la voz que evalúa lo que la otra dice, porque de la conjugación de ambas va a resultar la voz creadora. Las ocurrencias de la personalidad elocuente son criticadas, fomentadas por esa segunda voz crítica. De lo que se trata, desde el punto de vista educativo, es de mejorar la textura de ambas voces. De la voz espontánea y de la crítica. Sin ocurrencias no hay creación, pero sin un buen criterio para seleccionar las ocurrencias, tampoco.

3. LA BÚSQUEDA DE LA EXPRESIVIDAD

El niño es un genio lingüístico. Antes de hablar, ya forma significados. Protagoniza dos aventuras distintas con el lenguaje que está aprendiendo. Oye una palabra e intenta relacionarla con algunos de los significados que él ya ha proferido, o, por el contrario, procura inventar significados que se correspondan con la palabra que escucha. La inteligencia siempre crea sentidos, unas veces espontáneamente y otras por encargo. Es su función más originaria. ¿Qué está diciendo un niño cuando dice la palabra «pelota»? Imedadze recoge ejemplos en los que el niño llama «pelota» a cualquier juguete, a un rábano o a las esferas de piedra que guarnecen la entrada del parque. Dewey recoge el término *ball*, dicho por un niño de quince meses mientras señala la luna llena. Se unen en este ejemplo los tres elementos del nombrar: el objeto percibido, el gesto de apuntar y la aplicación del nombre. El dedo que señala el objeto es una metáfora física de la intención mental. La inteligencia tiende hacia el objeto y el dedo parece prolongar esa tensión todavía débil.

Ni siquiera en este caso, en el que la palabra, la señal y el objeto son unidos por un acto, podemos estar seguros del significado que el niño piensa. ¿Indica que «pelota» se refiere a todas las cosas redondas —comenta Katherine Nelson, una experta en estos temas—, o más bien que la luna se parece a una pelota? ¿O quizá que le gustaría jugar con la pelota-luna? El niño nos ha tenido que adivinar y ahora, cuando comienza a hablar, somos nosotros los que tenemos que adivinarlo a él. Sobre todo, cuando usa lo que técnicamente se llaman expresiones «holofrásticas», frases de una sola palabra, con las que el niño cree tal vez que expresa perfectamente todo lo que piensa. Es posible que nos considere bastante torpes al comprobar que no entendemos lo que nos comunica de manera tan clara.

El niño disfruta aprendiendo el lenguaje. Siente que su poder aumenta al poder comunicarse con adultos. Juega con las palabras y antes de dormir le gusta recordar lo que ha aprendido. Aprender a jugar con las palabras es un modo de fomentar su capacidad expresiva.

4. UN INVITADO: JAMES W. PENNEBAKER

Pennebaker ha dedicado gran parte de su carrera como investigador al estudio de las relaciones entre expresividad y salud. Concluye que convertir las experiencias en palabras es sumamente conveniente para la salud y la estabilidad afectiva. Las perturbaciones emocionales suelen causar cambios llamativos en la corriente del pensamiento, por ejemplo, las rumiaciones y las preocupaciones recurrentes. Podemos estar dando vueltas a un hecho o a una frase, sin progresar, como una noria que girara sin sacar agua. ¿Por qué nos metemos en esos círculos sin salida? Al parecer, pensamos una y otra vez en una cosa «precisamente porque estamos intentando no pensar en ella». Hablar sobre nuestras emociones rompe la clausura íntima, que puede ser engañosa. No olviden el poema de Machado:

En mi soledad
he visto cosas muy claras
que no son verdad.

La comunicación puede domiciliarnos de nuevo en la realidad. Hablar refleja y al mismo tiempo reduce la ansiedad. Permite organizar, estructurar y asimilar los acontecimientos, al crear una narración más abstracta. Los expertos recomiendan enseñar a los niños pequeños el léxico de los sentimientos, para que puedan hablar de lo que sienten. Poder nombrar esas fuerzas que invaden su conciencia les permite dominarlas, al menos de palabra, y facilitan su tranquilidad.

Lo que los psicólogos actuales nos dicen, lo sabían desde hace mucho tiempo los «directores espirituales» que, en el campo religioso, ejercían la «psicoterapia» *avant la lettre*, sin saberlo, mediante la confesión, por ejemplo. La confesión tenía efectos salutíferos, con independencia de su interpretación religiosa. Sören Kierkegaard, uno de los más sobrecogedores analistas de la conciencia humana que conocemos, afirmaba: «La libertad siempre es comunicación. La no libertad, por el contrario, se encierra cada vez más dentro de sí misma y no desea tener ninguna comunicación. El bien es apertura». La palabra que usa, *Aabenbarelse*, viene de *aaben*: abierto, franco, sincero, y también, descubierto, revelado. Los antiguos filósofos decían que el bien era «expansivo».

No nos importa decir que es «expresivo». Lo malo es que el mal también lo es. El lenguaje, como todos los profundos actos de la mente humana, antes o después nos acerca a la ética.

En los últimos tiempos un nuevo trastorno ha ido escalando las páginas de los libros de psiquiatría. Se llama *alexitimia* y se la define como un déficit en la expresión verbal de las emociones. Suele ir acompañada de la incapacidad de introspección y la dificultad para identificar las emociones, que casi siempre se confunden con los síntomas físicos. A la pregunta: «¿Qué sintió usted ante la muerte de X?», responden «lloré» y «luego me encerré en mi habitación sin salir en dos días».

5. LA CONVERSACIÓN

La conversación es la traducción lingüística de la convivencia. Los humanos convivimos conversando, vertiéndonos hacia el otro mediante la palabra. Conversar no es una sucesión de monólogos, sino una interacción productiva. Un modo de pensar en común. Cada intervención dirige y fomenta las sucesivas intervenciones. El siglo XVIII fue el siglo de la conversación, como ha mostrado Benedetta Craveri en su delicioso libro *La cultura de la conversación.*

Conversar no es debatir, y menos aún disputar. Es más informal y menos rigurosa que el debate, que pretende alcanzar la verdad; y más amable que la disputa, que suele ser una sucursal del infierno. El gran pedadogo Matthew Lippman, inventor de la «filosofía para niños», distingue entre «conversación» y «diálogo». La conversación es un intercambio de sentimientos, informaciones, pensamientos, en el que la interrelación personal es más importante que el hilo lógico. La reciprocidad de los que intervienen es su principal requisito. Además, no tiene dirección, los temas aparecen, desaparecen, se salta de uno a otro. En cambio, el diálogo suele tener una finalidad, se pretende alcanzar un acuerdo, o investigar un asunto. Sócrates lo puso de moda como procedimiento filosófico. Si el diálogo es importante para el conocimiento, la conversación es imprescindible para la vida.

Theodore Zeldin, un interesantísimo historiador, ha publicado un breve libro titulado *Conversación*, en el que defiende el poder de la conversación para cambiarnos. El problema de las parejas actuales, señala, es que no acaban de encontrar modos nuevos de conversación. «Conversando, dos individuos pueden verse animados por el sentimiento de que están empeñados en una empresa conjunta cuyo fin es inventar un arte de la convivencia que carece de precedentes.» ¿Puede cambiar realmente la conversación la clase de amor que sentimos?, se pregunta, e inmediatamente se responde que sí.

6. UNA INVITADA: DEBORAH TANNEN

Deborah Tannen es una profesora de la Universidad de Georgetown que en los ochenta animó a los lingüistas a ocuparse de las conversaciones cotidianas, su estilo, entonación, interrupciones, y en el efecto que producían en las relaciones entre la gente. Predicó con el ejemplo, y su libro *Tú no me entiendes*, en el que explica que hombres y mujeres hablan y escuchan de distinta manera y por eso se malinterpretan, estuvo en las listas de best sellers desde 1990 a 1994. Sus otros libros tratan de los desajustes, malentendidos, perturbaciones de la conversación. Ayudan a construir esa lingüística de cuarto de estar, cocina y dormitorio que deberíamos integrar en nuestros programas educativos, en vez de los formalismos gramaticales. En *Te lo digo por tu bien*, trata de las disputas provocadas por las correcciones o llamadas de atención. Y en *¿Pero qué te estás poniendo? Comprender las conversaciones entre madres e hijas*, trata con agudeza el tema que anuncia. «Mi trabajo —comenta— es analizar las conversaciones y descubrir por qué falla la comunicación. La queja más frecuente de las hijas es: "Mi madre siempre está criticándome". Y la queja más frecuente de las madres es: "No puedo abrir la boca. Mi hija considera cualquier comentario como una crítica". Las madres consideran que con sus consejos están cuidando a sus hijas, las hijas piensan que están siendo criticadas. Ambas están en lo cierto.» A pesar de ello, estas conversaciones forman parte esencial de su relación. Para las mujeres, la conversación es el cemento que mantiene las relaciones. Madres e hijas hablan más que madres e hijos o que padres e hijos. Y su conversación es diferente.

> Hace años —cuenta en otro lugar Tannen— me sorprendí cuando mi madre me dijo, después de haber recibido una carta mía que comenzaba con «queridísima mamá», que toda su vida había estado esperando oírme decir una cosa así. Pensé que era una rareza de mi madre, hasta que una muchacha llamada Raquel me envió copia del e-mail que había recibido de la suya en respuesta a una cariñosa postal que le había enviado para el Día de la Madre: «¡¡¡Oh, Raquel!!! ¡¡¡Es tan MARAVILLOSO!!! Casi me has hecho llorar. He esperado veinticinco años, tres meses y siete días para oír algo así».

Se lo diremos una vez más: vivimos siempre entre palabras.

7. EL MIEDO A HABLAR EN PÚBLICO

Las encuestas nos dicen que el miedo social más extendido y frecuente es el miedo a hablar en público. Afortunadamente, es uno de los que se desaprenden con más facilidad. Muchos grandes oradores han tenido que luchar contra su timidez o su torpeza. Cuentan que el político Alejandro Lerroux, al principio de su carrera, sentía pánico a hablar ante un auditorio. En una ocasión, tuvo que intervenir en los funerales de un colega, y su intervención fue la siguiente:

—Correligionarios: comprendan ustedes... es decir, no se sorprendan ustedes de que yo, poco... poco... poco aguerrido y también... Porque a los periodistas... por el hábito de escribir, se nos atrofia la palabra y aunque yo, en esta ocasión, queridos correligionarios, quisiera... quisiera... responder... Pero, en fin... ¡Viva la República!

Dicen que recordó toda su vida este desagradable trance. Lo comprendemos.

El método de los aprendices de orador es siempre el mismo: la práctica. Roosevelt, que movilizó con su elocuencia a toda una nación, contaba que era un joven exageradamente tímido y torpe. El consejo que daba era muy sencillo: hablar bien es una cuestión de costumbre. O sea, de hábito.

8. LAS EMOCIONES Y LA DOCENCIA

La palabra es la herramienta de todo educador. La palabra del lenguaje natural. Ser expertísimo en una materia no asegura la calidad docente. No estamos seguros de que Einstein hubiera sido un buen profesor. Hay un peculiar tipo de elocuencia que es la pedagógica. Un profesor de matemáticas no enseña a través del lenguaje matemático, sino que irremediablemente tiene que utilizar el lenguaje natural, el que hablamos todos, para conducir a sus alumnos hacia esa nueva lengua, hacia ese sorprendente bosque de símbolos que es la matemática. Si pretende atraer hacia el lenguaje matemático usando el lenguaje matemático, se comporta como quien quisiera explicar en chino las bellezas de la poesía china a alguien que desconoce el chino.

Antes hemos hablado de que conmover es una de las funciones del lenguaje, tanto oral como escrito. Y conviene recordárselo a todos los docentes. Está claro que su tarea tiene un contenido cognoscitivo. Enseñamos física, matemáticas, lengua o historia. Pero todas las actividades mentales están animadas, vivificadas, mantenidas por la emoción. Incluso el riguroso matemático que guía su mente por el archiobjetivo sendero de las demostraciones, lo hace impulsado por uno o varios deseos: conocer, demostrar su habilidad, asombrar a sus colegas o alcanzar fama. Aprender es una actividad y todas las actividades son prácticas. No somos computadoras. Enseñar es un problema práctico, no teórico. No es escanciar el vino del conocimiento en los cantaritos cerebrales de nuestros alumnos. Es enderezar sus sentimientos hacia el conocer y hacia la acción. Hace falta por ello una *retórica pedagógica*, que sepa cambiar los sentimientos. La diferencia entre un problema teórico y un problema práctico es muy clara. Un problema teórico se resuelve cuando conozco la solución. Un problema práctico no se resuelve cuando conozco la solución, sino cuando la pongo en práctica, que suele ser lo difícil, porque entonces entran en tromba los sentimientos: miedos, expectativas, envidias, ambiciones.

¿Cuáles son los afectos que debe fomentar el profesor en el alumno? Los que llevan al conocimiento (la curiosidad), los que favorecen el esfuerzo (el premio, el reconocimiento), el sentimiento de estar progresando (la motivación de logro, que dicen los expertos), el interés, la intriga, el placer del descubrimiento, el sentimiento de pertenencia a una comunidad (la clase, el centro), la competencia, el ánimo, la sorpresa y la admiración. Pues bien, sólo tenemos la palabra para suscitar tan grandes sentimientos.

Hemos dejado para el final la emoción más usada en la educación a través de los siglos: el miedo. Del docente se puede decir lo que Maquiavelo decía del príncipe: «Es deseable que el súbdito ame y tema al gobernante. Pero es más fácil despertar el miedo que el amor y, además, es más estable». Norbert Elias, al estudiar el proceso de civilización, afirma: «No hay por qué hacerse ilusiones: la producción y reproducción continua de los miedos humanos por medio de los hombres es algo inevitable e inexcusable siempre que los hombres traten de convivir de alguna manera». ¿Qué hay de verdad en esta pesimista afirmación? ¿Podemos librarnos de la afirmación secular de que «la letra con sangre entra»? ¿Se puede prescindir del castigo, o de su sustituto lingüístico, la amenaza o la riña? Un experto en miedo tan prestigioso como Isaak Marks dice muy en serio: «Parece que se requiere una cantidad óptima de miedo para realizar la conducta adecuada. Si tenemos poco, podemos actuar descuidadamente, si tenemos mucho, podemos reaccionar de manera muy torpe». Y un psicólogo tan revolucionario como Albert Ellis, en sus libros sobre cómo controlar la ansiedad, recomienda al paciente «ponerse castigos». Por supuesto, recomienda primero darse premios si se ha conseguido progresar, pero añade: «En algunos casos es posible que imponerse una fuerte penalización cada vez que cae en la tentación le ayude a dejar su adicción». Esto nos indica que toda persona necesita una disciplina, y que lo ideal es que fuera una autodisciplina, absolutamente necesaria para la libertad.

Cómo conseguirlo es asunto de mayor cuantía, que excede los límites de este libro.

9. PARA DESPEDIRNOS, ESCUCHAREMOS UN GRAN DISCURSO

Los grandes discursos movilizan emociones profundas. Podríamos transcribir aquí alguno de los discursos de los grandes agitadores de la humanidad, que han sido los fundadores de religiones. Buda, Jesús de Nazaret o Mahoma consiguieron captar la atención, mover el entendimiento y encandilar los corazones. Pero sólo vamos a comentar el que tal vez sea el más famoso discurso de la historia de la literatura: la oración fúnebre de Marco Antonio, en el *Julio César* de Shakespeare, y lo haremos para observar su hábil gestión de los sentimientos ajenos.

Julio César ha muerto asesinado por los conspiradores. El pueblo aclama a uno de ellos, Bruto, que pide a Marco Antonio que haga el elogio del muerto. Marco Antonio comienza su discurso ante una masa excitada y contenta por la muerte del tirano:

> ¡Amigos, romanos, compatriotas, prestadme atención! ¡Vengo a inhumar a César, no a ensalzarle! ¡El mal que hacen los hombres les sobrevive! ¡El bien queda frecuentemente sepultado con sus huesos! ¡Sea así con César!

Marco Antonio está pidiendo con naturalidad que se acepte una injusticia —olvidar las cosas buenas que hizo César—, y esa naturalidad hace que el público acepte sin chistar un hecho que estallará más tarde en sus cabezas: la bondad de César. El orador comienza un discurso irónico, que dice lo contrario de lo que parece decir, y que va cambiando los sentimientos del público:

> El noble Bruto os ha dicho que César era ambicioso. Si lo fue, era la suya una falta grave, y gravemente la ha pagado. Con la venia de Bruto y los demás —pues Bruto es un hombre honrado, como son todos ellos, todos hombres honrados—, vengo a hablar en el funeral de César. Era mi amigo, para mí leal y sincero; pero Bruto dice que era ambicioso, y Bruto es un hombre honrado. Infinitos cautivos trajo a Roma, cuyos rescates llenaron el tesoro público. ¿Parecía esto ambición en César? Siempre que los pobres dejaban oír su voz lastimera, César lloraba. ¡La ambición debería ser de una sustancia más dura! No obstante, Bruto dice que era ambicioso, y Bruto es un hombre honrado [...] ¡No hablo para desaprobar lo que Bruto habló! ¡Pero estoy aquí para decir lo que sé! Todos le amasteis alguna vez, y no sin causa. ¿Qué razón, entonces, os detiene ahora para no llevarle luto? ¡Oh, raciocinio! Has ido a buscar asilo en los irracionales, pues los hombres han perdido la razón.

Antonio se echa a llorar, y suspende el discurso unos instantes, que sirven para que el público comente su desconcierto. Continúa con su astuta oratoria:

> ¡Ayer todavía, la palabra de César hubiera podido prevalecer contra el universo! ¡Ahora yace ahí, y nadie hay tan humilde que le reverencie! ¡Oh, conciudadanos! Si estuviera dispuesto a excitar al motín y a la cólera a vuestras

> mentes y corazones, sería injusto con Bruto y con Casio, quienes, como todos sabéis, son hombres honrados. ¡No quiero ser injusto con ellos! ¡Prefiero serlo con el muerto, conmigo y con vosotros, antes que con esos hombres tan honrados!

Ha aparecido la palabra clave «motín», aunque sólo sea para negarla. A continuación, les habla del testamento de César. El pueblo le pide que lo lea, pero Antonio se niega:

> ¡Sed pacientes! ¡No debo leerlo! ¡No es conveniente que sepáis hasta qué extremo os amó César! Pues siendo hombres y no leños ni piedras, ¡sino hombres!, al oír el testamento de César os enfureceríais llenos de desesperación y ¿qué no habría de acontecer entonces?

A continuación, se dirige al cadáver y enseña el manto ensangrentado.

> Ahora lloráis, y percibo en vosotros la impresión de la piedad. ¿Por qué lloráis, cuando aún no habéis visto más que la desgarrada vestidura de César? ¡Mirad aquí! ¡Aquí está él mismo, desfigurado, como veis, por los traidores!

Ya ha hecho una acusación directa. El pueblo está furioso, pero Antonio piensa que todavía no lo suficiente, y lo detiene:

> ¡Apreciables amigos, no os excite yo con esa repentina explosión de tumulto! Los que han consumado esta acción son hombres dignos. ¿Qué secretos agravios tenían para hacerlo? ¡Ay! Lo ignoro. Ellos son sensatos y honorables, y no dudo que os darán razones. ¡Yo no vengo a concitar vuestras pasiones! Yo no soy orador como Bruto, sino un hom-

> bre franco y sencillo, que amaba a su amigo [...] Os muestro las heridas del bondadoso César, pobres, pobres bocas mudas, y les pido que hablen por mí. ¡Pero si yo fuera Bruto y Bruto, Antonio, ese Antonio exasperaría vuestras almas y pondría una lengua en cada herida de César, capaz de conmover y levantar en motín las piedras de Roma!

La furia del pueblo estalla. Antonio ha triunfado.

10. ADIÓS PROVISIONAL AL LENGUAJE ORAL

Hasta aquí hemos hablado de la expresión oral, a partir de ahora nos centraremos en la expresión escrita. La escritura agranda superlativamente, en el tiempo, en el espacio, la eficacia de la palabra. Es posiblemente el invento que ha hecho progresar la cultura humana de la forma más poderosa, pero nos acostumbramos con tanta facilidad a lo maravilloso que no nos percatamos ya de su excepcionalidad. Por eso, vamos a hacer una breve y apasionada historia de la escritura.

3

BREVE HISTORIA DE LA ESCRITURA

1. LA FIEBRE CREADORA

No pretendemos hacer una historia de la escritura al uso; Ignace J. Gelb, un conocido especialista, profesor de Chicago, tardó veinte años en elaborar la suya. La de Cohen se compone de tres volúmenes y la que hizo con Peignot, consta de más de mil páginas. No somos etnólogos, ni antropólogos, ni especialistas en escritura cuneiforme. Tampoco creemos que nuestros lectores estén muy interesados en saber si la etapa *semasiográfica* de la escritura precedió a la *fonográfica* o al revés, según la controversia entre lingüistas y filólogos. Más bien querríamos saber qué es lo que mueve al hombre a inventar sin tregua, a tantear, probar, desechar, elegir un camino, un material, qué es lo que le empuja en esa búsqueda incesante y sin descanso. Contar y cantar la capacidad creadora de lenguajes. Lo que sabemos es que nunca ha existido un grupo humano que no contara con un lenguaje desarrollado. Y ese ímpetu inagotable no ha dejado nunca de funcionar.

Lo maravilloso se dobla con lo maravilloso. Hablar con escribir. Se buscaba la permanencia gráfica de la palabra. Se inventaron los alfabetos. No importaba que no hubiese papel. Se utilizaba cualquier cosa para dejar la huella de la palabra: la hoja de una planta, la piel de un animal, un pedazo de arcilla o el caparazón de una tortuga. Piedra o hueso, papel o ceniza. El hombre posee desde lo más remoto de su existencia el afán de dejar memoria de su vida. Puede ser el trazo de una mano en una cueva o las iniciales enlazadas de dos jóvenes enamorados en un haya del bosque de Iratí. Da igual. El caso es crear y dejar constancia de la creación. Decir: «Soy yo. Estuve aquí». No importa que conozca los límites de la existencia, ese relámpago que es la vida. O quizá porque se sabe, escribe. No está Juan Ramón Jiménez entre nuestros poetas favoritos, pero hay un poema que siempre nos ha conmovido:

...Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros cantando;
y se quedará mi huerto, con su verde árbol
y con su pozo blanco.

Todas las tardes, el cielo será azul y plácido;
y tocarán, como esta tarde están tocando,
las campanas del campanario.

Se morirán aquellos que me amaron;
y el pueblo se hará nuevo cada año;
en el rincón aquel de mi huerto florido y encalado,
mi espíritu errará nostálgico...

Y yo me iré; y estaré solo, sin hogar, sin árbol
verde, sin pozo blanco,
sin cielo azul y plácido...
Y se quedarán los pájaros cantando.

La indiferencia absoluta de la naturaleza no anula el ansia de crear del hombre. Al contrario. Yo me iré, sí, pero ahora que estoy aquí y disfruto del sol y de la lluvia, de los árboles y del viento, ahora que todavía puedo contemplar el huerto y el pozo, oír pájaros y campanas, dejo mi mensaje sobre el papiro, el papel, el pergamino o la arcilla. Creo y contemplo lo creado. Sí, algo hermoso que no existía, existe.

2. LOS ORÍGENES

El propio concepto de historia es inseparable de la escritura. Lo que convencionalmente conocemos por tal está ligado al documento escrito. En los últimos años han cambiado algunas de las ideas sobre la aparición de la escritura. En los sesenta se creía que había nacido en Mesopotamia. Ahora ya no se está tan seguro. El profesor Harald Haarmann asegura que surgió en Creta, que era entonces una encrucijada cultural, tanto para los influjos que del oeste se dirigían al este *(ex Occidente lux)* como para las corrientes culturales que, procedentes del Antiguo Oriente, dejaron sentir sus efectos en Europa *(ex Oriente lux)*. Sin embargo, la pulsión hacia la escritura hizo que egipcios y chinos, por ejemplo, reinventaran la suya propia.

3. LA TORRE DE BABEL

Quien se interesa por las escrituras del mundo también quiere saber cuántas lenguas hay en total, aunque hasta ahora nadie ha podido precisar el número exacto, sobre todo porque lingüistas, antropólogos y etnólogos no terminan de ponerse de acuerdo sobre lo que realmente es una lengua. Quizá no tenga mucho sentido querer «contar» las lenguas del mundo, pero a modo de orientación general podemos decir que el mayor listado que se ha hecho es el del californiano Grimes, que afirma que hay un total de 5.103 lenguas vivas. Si añadimos las que ya se han extinguido, serían muchas más. Sólo en la India hay 1.652, y América del Sur y África cuentan cada una con más de 1.000. El número más reducido corresponde a Europa, con menos de 70. El mundo no es más que una gran torre de Babel.

Pues bien, de todas las lenguas vivas que hoy día existen, sólo se escriben un 13 % de ellas, aproximadamente, es decir, que la mayoría de las lenguas son ágrafas. La población que habla chino, inglés, español, ruso, hindi y alemán representa por sí sola cerca de la mitad de la población del planeta, por lo que aunque sean tantas las ágrafas, la escritura está difundida entre la mayoría de los habitantes de nuestro mundo. Muchos escritores se han empeñado en decir que pese al papel esencial de la escritura en el progreso humano, la oralidad tiene una importancia mayor, si cabe. George Steiner asegura que el genio poético es algo oral. En la mayoría de las grandes culturas de nuestro planeta, la poesía se transmite de viva voz y no a través de los libros. De viva voz se puede recitar, se puede componer poesía. Por eso lamenta que en la escuela ya no se aprenda nada de memoria. Aprender de memoria significa, en primer lugar, trabajar con un texto de forma absolutamente excepcional. Además, nadie será capaz de arrebatárnoslo. Lo que uno sabe de memoria es lo que le pertenece, a pesar de los indeseables que gobiernan el mundo, de la policía secreta, de la brutalidad de las costumbres o de la censura, que también existe entre nosotros y en todas sus formas, nos dice el gran estudioso de la cultura. En los campos de exterminio nazis había hombres, eruditos y rabinos, a los que se les conocía como «libros andantes». Se trataba de personas a quienes, como sabían tantas cosas de memoria, la gente se acercaba como quien pasa las hojas de un libro, y les preguntaba cómo interpretar un determinado texto, o qué cita era la más adecuada.

Sin embargo, la escritura siempre ha sido ensalzada. En un poema sumerio se lee: «Entre todos los que allí trabajan, no hay ninguno cuya labor iguale al alto arte de la escritura, que el dios Enki creó en otro tiempo». Frente a lo etéreo de la palabra oral la escritura presenta la ventaja de su firmeza y fiabilidad. «Las palabras vuelan, lo escrito permanece», dice un antiguo proverbio. Muchos han sido los filósofos, escritores o poetas, como Píndaro, Kant, Mirabeau o Carlyle, que han señalado la importancia civilizadora de la escritura. El historiador americano James H. Breasted afirma: «La invención de la escritura y de un sistema cómodo de registro sobre papel ha ejercido en el desarrollo ulterior del género humano una influencia mucho mayor que ningún otro avance espiritual en la historia de la humanidad».

4. UN INVITADO GENIAL: LEV S. VYGOTSKY

Lev Vygotsky es el Mozart de la psicología. Murió muy joven, pero tuvo tiempo de renovar todo lo que tocó. En especial la psicología del lenguaje. Hace una arqueología de la escritura en el niño, sorprendentemente parecida a la historia de la escritura a escala social que conocemos. Estudió los gestos, garabatos, juegos y dibujos, como un lento pero perseverante camino hacia la escritura. El genio lingüístico del niño va desarrollando su sistema simbólico. Es curioso que los niños, al principio, dibujan de memoria. Si se les pide que dibujen lo que tienen delante —sus madres o un objeto—, dibujan sin mirar el original. No plasman lo que ven, sino lo que saben. Y como su memoria es narrativa, al emplearla para dibujar lo hacen narrando, contando una historia. «El dibujo —dicen Bühler y Vygotsky— surge a partir del lenguaje verbal.» Es su ilustración.

> He tenido ocasión de observar experimentalmente —explica Vygotsky— cómo los dibujos de los niños se convierten realmente en lenguaje escrito, imponiéndoles la tarea de describir simbólicamente una frase más o menos compleja. Lo que quedaba más patente en dichos experimentos era la tendencia, por parte de los niños en edad escolar, a pasar de la escritura puramente pictográfica a la ideográfica, es decir, a representar relaciones individuales y significados mediante signos simbólicos abstractos.
>
> Observamos ese dominio del lenguaje sobre la escritura en un niño de edad escolar, que escribió todas y cada una de las palabras de la frase en cuestión en forma de dibujo. Por ejemplo, la frase «yo no veo las ovejas, pero están allí», quedó transcrita del siguiente modo: la imagen de una persona (Yo), la misma persona con los ojos vendados (no veo), dos ovejas (las ovejas), un dedo índice señalando y varios árboles, detrás de los cuales podían verse las ovejas (están allí).

Esto nos recuerda trucos simbólicos que se repiten en todo el mundo. En Sumatra, los lutsu declaran la guerra enviando un trozo de madera marcado con muescas, acompañado de una pluma, un trozo de tizón y de un pescado; todo ello significa que atacarán con tantos centenares (o millares) de hombres como muescas haya en la madera, que serán tan rápidos como el pájaro (la pluma). Que devastarán todo (el tizón) y que ahogarán a sus enemigos. Como se ve, los niños, que son genios lingüísticos, reinventan por su cuenta un cierto lenguaje.

A Luria, un discípulo tan genial como su maestro, se le ocurrió un sorprendente experimento. Pedía a niños que todavía no sabían escribir que hicieran algún tipo de anotación simple. Los pequeños debían recordar cierto número de frases que superaba con creces su capacidad de memoria. Una vez que los niños se convencieron de que no podían recordarlas todas, se les entregó una hoja de papel y se les instó a apuntar o a registrar de alguna manera las palabras presentadas.

Los niños se sentían desconcertados con la petición, pero el experimentador les proporcionaba algún procedimiento que podían emplear, y observaba hasta qué punto los garabatos que hacían podían convertirse en un esbozo de escritura. A la edad de tres o cuatro años, no le sirven para recordar, porque el niño no los mira. Pero algunos niños sitúan las marcas en diferentes sitios de la página, y parece que las leen al recordar. Una marca en la esquina significa una vaca, y otra más arriba una escoba.

> Está completamente justificado considerar el estadio mnemotécnico como el primer precursor de la escritura. Los niños transforman gradualmente estos trazos indiferenciados. Los signos indicativos van siendo sustituidos por pequeñas imágenes o dibujos que, a su vez, dan paso a los signos.

Esta posibilidad de introducir la escritura dentro del dinamismo expresivo del niño fue aprovechada por María Montessori para enseñar a escribir a los niños.

Maravilloso.

5. DEL NIÑO A LA HISTORIA

Pero ¿qué es lo que lleva al hombre primitivo a pintar, a escribir, a dejar su huella? La biología nos proporciona un ejemplo fascinante. Parece que la naturaleza inventa modos diferentes de resolver un problema. Por ejemplo, las plantas necesitan dispersar sus semillas, y aparecen los vilanos, las pequeñas hélices, las semillas que los pájaros llevan en su intestino, las que se fijan al pelo, e incluso la sorprendente artimaña del «pepinillo del diablo», que dispara un chorro de agua para propulsarlas. Pues bien, la necesidad de mejorar su capacidad de manejar símbolos, de comunicarse, de guardar información fue alumbrando las palabras, la sintaxis, la escritura.

Los dibujos rupestres de la Edad de Piedra, por ejemplo los de nuestras cuevas de Altamira, que podemos contemplar como obras de arte, o como una manera de escribir antes de que la escritura propiamente dicha existiera, eran un medio de conservación de la comunidad, pues estaban al servicio de rituales mágicos y religiosos, según Biedermann. Hay numerosos indicios de que las cuevas pintadas eran lugares de culto, que servían a diversos fines, para ritos de iniciación, o rituales de caza. Cuando el mago pintaba en la pared de la cueva un bisonte o un reno, significaba que sometía al animal representado a un conjuro y de este modo, el animal quedaba en poder del hombre, ya que en un mundo animista, la imagen era equivalente a la cosa representada. La escritura fue considerada como un medio de comunicación entre hombres y dioses, en la época antigua europea. El acto de escribir se producía siempre en el contexto de ceremonias religiosas como la invocación a una divinidad, la ofrenda de regalos votivos, los rituales de fertilidad, actos sacrificiales, ritos de enterramiento y culto de los antepasados. La escritura tenía un carácter sagrado. Por eso los que escribían eran los sacerdotes, una casta privilegiada. Al fin y al cabo, la palabra se relacionaba con la respiración de los dioses. En Egipto, la escritura se consideró un invento divino. El dios Tot, dios creador de la escritura, hace don de ella a los hombres y es el patrón de los escribas. Los escribas eran además los maestros, ya que toda enseñanza era ante todo enseñanza de la escritura, una enseñanza tan difícil que los escribas no dudaban en apelar al castigo corporal para estimularla, de acuerdo con un viejo precepto: «El oído del chico está en su espalda, escucha cuando se le pega».

La vinculación con la esfera religiosa es inseparable de la primitiva escritura jeroglífica. La etimología de esta palabra nos lo indica. Procede de *hieros*, «sagrado», y *gluphein*, «grabar», y significa «la escritura de los dioses». En todos estos lugares la conversión en algo profano, utilitario, para contar o registrar textos legales, es posterior y secundario.

Mencionaremos, con el propósito sobre todo de referir otra deliciosa etimología, unos pequeños guijarros aparecidos en el sur de Francia y que datan de finales del paleolítico. Tienen pintados figuras geométricas. Es probable que sirvieran para contar. El término *calculi* —derivado del latín *calculus*, «piedra»— designaba a las piedrecitas que servían para calcular. De ahí proceden tanto los cálculos renales, como el cálculo matemático. El lenguaje establece sorprendentes parentescos.

6. TANTEOS VARIADOS

La inventiva para recordar o fijar palabras en un medio duradero es sorprendente. En el Norte y Sur de América, en Japón, el Tíbet y algunas zonas de Europa se utilizó el sistema de *cuerdas anudadas.* En su forma más simple representaban números: un nudo en la cuerda significaba el uno, dos nudos el dos y así sucesivamente. Después se fueron complicando y se podían hacer ya operaciones numéricas, como sumas. Una variante más evolucionada fueron los *quipus* de los incas, que servían para conservar datos cronológicos y estadísticos, por ejemplo registros de nacimientos o defunciones, saber censos de población o enumerar cosechas. Introducen las cuerdas de colores. Si la cuerda era blanca significaba que se trataba de dinero, o algo «pacífico», como opuesto a militar, pero si las cuerdas se teñían de amarillo, de dorado o de rojo eran estadísticas militares o guerreras. El contenido de las cuerdas sólo podía ser descifrado por el *quipucamayoc* o guardián de los nudos, que situaba los valores numéricos en su contexto. En cada ciudad del Imperio inca había funcionarios reales con el título de quipucamayoc. Eran los bibliotecarios y archiveros del Estado andino.

El sistema de cuerdas de nudos estuvo muy extendido. Se utilizó en la antigua China, entre los indígenas de Hawai, los yebas del África occidental, los mayas, los aztecas, los árabes. Pueblos siberianos como los yayuys han utilizado este sistema hasta hace muy poco.

7. PICTOGRAMAS E IDEOGRAMAS

La humanidad siguió los mismos pasos que sigue el niño. Con los pictogramas no era ya necesario acudir a intérpretes especializados, ya que el pictograma es un símbolo cuya significación está relacionada con el objeto que quiere representar. Por ejemplo, si se quiere representar que alguien viene, se dibuja un pie, si se quiere representar una madre, se dibuja una mujer con un niño, lo cual es comprensible para cualquiera, sin necesidad de conocer el sistema lingüístico, ni el idioma. Al principio los dibujos eran palabras concretas, sin significado abstracto. Según Gelb, donde esta escritura se encuentra mejor representada es entre los indios americanos, especialmente cheyennes u ojibwas.

Al evolucionar estos pictogramas, se transforman en ideogramas. Son signos que representan ideas, son ya abstracciones, a veces totalmente arbitrarias en nuestra comprensión actual, pero que nos pueden revelar sus pensamientos y sus creencias. Entre los chinos la palabra que significa «reñir, disputar» se compone de una combinación de signos que corresponde a «dos mujeres juntas», o la idea de «muy caliente» se expresa situando dos veces el signo para el fuego, uno encima del otro. Estos pictogramas, tan propios de la escritura china, forzaron la expresión del pensamiento en columnas, como todavía hoy se sigue haciendo. Muy curiosa es la representación de la palabra «mentir». El signo gráfico para la idea del engaño consta de dos componentes, el que corresponde a «magia» y el que corresponde a «hablar». La asociación conceptual entre estos dos signos es fácil de explicar: la adivinación estaba difundida en China desde muy antiguo; la gente depositaba su confianza en los magos que predecían el futuro, pero éstos también se granjeaban con su actividad la burla de las gentes, pues con demasiada frecuencia las predicciones quedaban sin cumplir. Por eso mentir equivalía a «hablar como un mago». Sorprende ver que en Alemania hay una comparación expresiva también referente a la idea de mentir. Se dice *er lügt wie gedruck*, «miente como [letra] impresa», reflejando un menosprecio popular por la veracidad de lo escrito. También nosotros seguimos utilizando pictogramas e ideogramas. El signo de un hombre o una mujer en los lavabos de los sitios públicos, o el código de barras que utilizan la mayoría de los productos, entre otros muchos, son un claro ejemplo.

8. ESCRITURA FONÉTICA, CUNEIFORME Y JEROGLÍFICA

Asistimos a un gigantesco invento: la escritura fonética. Ya no se representan los objetos, sino los sonidos de las palabras que los designan. Pretender reproducir con dibujos algo tan complejo como el habla, resultaba imposible. Una vez más, la inteligencia nos sorprende por su capacidad creadora. La escritura fonética ampliaba de tal manera las posibilidades expresivas, que se extendió con rapidez. Con ella se abrieron nuevos horizontes para la expresión de todas las formas lingüísticas por medio de símbolos escritos. La escritura cuneiforme es una de las más antiguas. Algunas investigaciones nos indican que se utilizó unos mil años antes que la pictográfica china y unos quinientos años antes que la jeroglífica egipcia. Parece que tuvo su origen en el sur de Mesopotamia, en la región de la antigua Uruk, ya que allí se han encontrado tablillas con grabados cuneiformes que se leen de derecha a izquierda.

Fue la representación gráfica de las lenguas de Sumeria y Acadia, se extendió a los asirios y los babilonios y sirvió de fundamento a muchas culturas. Descifrarla ha sido muy dificultoso y lo sigue siendo. Los paleógrafos la llaman poéticamente «la escritura de los pájaros sobre la arena húmeda», porque, en efecto, algunos de sus signos se asemejan a las huellas de las gaviotas que a primera hora de la mañana, se pueden ver en la arena de la playa, aún no hollada.

La escritura jeroglífica es una escritura que no representa la palabra ni fonética ni alfabéticamente, sino mediante figuras o símbolos. La astucia admirable fue utilizar un procedimiento tan sencillo como un juego de niños: el jeroglífico. Se les ocurrió utilizar un pictograma que no designara el objeto que representa, sino otro objeto cuyo nombre fuera fonéticamente similar. Lo mismo que en nuestros jeroglíficos, donde el dibujo de un pan y de un talón sirven para expresar la palabra «pantalón», que no tiene nada que ver con ninguno de los dibujos, sino con una prenda de vestir. Los signos de la escritura jeroglífica reproducen sólo las consonantes egipcias, mientras que las vocales no se ponen. Como dijo Haarmann, lo que se conoce es «el esqueleto consonántico de las palabras». Los egipcios la utilizaban unos tres mil quinientos años antes de Cristo. En sus orígenes se usaba sólo en los monumentos. Emplea pictogramas en los que se pueden contar hasta setenta variedades de pájaros. Su uso posterior por los sacerdotes la convierten en una escritura *hermética* o *hierática*. Al pueblo se le enseñaba la escritura demótica, que es una variedad jeroglífica, pero simplificada.

9. EL ALFABETO

Representar sílabas o palabras enteras era todavía demasiado complicado. Un nuevo progreso fue poder representar todos los sonidos con un repertorio muy pequeño de símbolos. Una letra para cada sonido. Cuando se desarrollaron las comunicaciones entre distintos pueblos, se hizo necesario un sistema de transcripción que pudiera ser utilizado por todas las lenguas habladas en Oriente Próximo. Los cananeos, pero sobre todo los fenicios, fueron los que lo perfilaron. Hacia 1800 a.C. las personas sometidas por los egipcios en el Sinaí utilizan para escribir unos treinta signos derivados de los jeroglíficos. Es uno de los primeros intentos alfabéticos, pero no tuvo continuidad. En Biblos los comerciantes utilizaban un sistema simplificado de jeroglíficos con 75 signos con valor fonético. Otros pueblos de la zona hacen lo mismo, con mayor o peor fortuna, hasta que los fenicios acaban consagrándolo, con 22 signos, aunque no era un alfabeto completo porque sólo utilizaba las consonantes. Se extiende por todo Oriente Próximo y el Mediterráneo. Los griegos lo adaptan, pero utilizando unos signos guturales para representar las vocales, que permitía que el texto escrito fuera muy parecido al hablado y, por eso, fácil de leer. Si por alfabeto se entiende un sistema de signos que expresan sonidos individuales del habla, entonces el primer alfabeto que merece justificadamente tal nombre es el alfabeto griego, dice Gelb. Los griegos orientales añadieron seis vocales al alfabeto, mientras que los occidentales contaban con cinco.

El alfabeto griego se transmitió a los etruscos y de éstos a los latinos. La enorme expansión del Imperio romano hizo que se desarrollara por toda Europa. Pero en tierras muy lejanas también se va a seguir el camino del alfabeto. El arameo se extendió desde Palestina al valle del Indo. Contactos con muchas culturas y pueblos diversos irán transformándolo. En la India, derivado del arameo surge el alfabeto Brahmi, que dio origen, en los siglos posteriores, a más de doscientos alfabetos distintos, desde el Tíbet a Indochina e Indonesia. También del arameo nació el nabateo, que en el siglo V d.C. se convierte en cúfico, base de los alfabetos árabes. A partir del siglo IX d.C. el alfabeto griego es llevado por el obispo Cirilo a los pueblos eslavos. Ése es el origen del cirílico, usado por muchos de esos pueblos. En el continente americano, la escritura maya y azteca es sustituida con la colonización. Cuando Cortés llegó a México había allí más de ochenta lenguas, aunque sólo alguna era escrita. Los españoles introducen su idioma, con lo que el alfabeto latino se extiende por todo el mundo.

A muchos estudiosos occidentales les sorprende que una sociedad tan plenamente tecnificada como es la japonesa siga conservando un alfabeto tan incómodo, complejo y costoso. Los niños tardan años y emplean miles de horas en aprender a escribir. Ha habido intentos de fonetizar los signos chinos, pero los japoneses se han negado. Puede que con ello sigan su maravillosa propensión a convertir en arte cualquier cosa. Pero sobre todo prueba que un sistema de escritura no se difunde sólo porque sea práctico, sino por el prestigio cultural de que goza. Para los chinos y los japoneses su bella y compleja grafía es su mayor signo de identidad.

Tenemos que detener el rápido galope a lo largo de siglos de escritura. Lo que nos conmueve, lo que nos admira es ese afán creador del hombre. Mendel, a quien todos de pequeños conocíamos por sus observaciones con los guisantes, fueran rugosos o lisos, debió detenerse una tarde y escribió:

¿Para qué fue creado el hombre?
Una fatiga incesante
es el ennoblecimiento y desarrollo
de sus energías.
Ése es el destino del hombre
aquí abajo.

Pero al hombre no le importa la fatiga si lo que hace es una tarea creadora, si inventa, si le lleva a ampliar su horizonte, a saltarse los límites. Puede ir a Torrelodones o a Marte, no importa cuál sea el proyecto. Es como si quisiéramos darle la razón a Rilke: «El júbilo conoce».

10. ¿EN QUÉ SE ESCRIBE?

¿Dónde se escribe? Ya hemos mencionado la piedra o la arcilla. Se trataba de materiales pesados, difíciles de manejar. Apareció entonces la tríada de las P, que suena como una cantinela infantil: una, dole, tele, catole: papiro, pergamino, y papel.

El papiro, una planta palustre de la familia de las ciperáceas *(cyperus papyrus)* que crecía en las márgenes del Nilo y en Siria, Etiopía y Palestina, tenía múltiples usos. Alimento, material para elaborar cestas, cuerdas, ropas, velas, calzado, vendajes, ungüentos y fármacos, además de soporte para la escritura. Para este uso había que seguir una trabajosa elaboración: se cortaba en láminas la parte central del tallo, se colocaban superpuestas y entrelazadas sobre una tabla humedecida formando capas, se golpeaban para alisarlas, se prensaban y se secaban al sol. Una vez secas las hojas se pulían con un objeto de marfil o un caparazón de molusco, se unían con un pegamento hecho de agua, harina y vinagre, para formar los rollos. Sobre el papiro se escribía con un cálamo hecho del tallo del junco, cortado a bisel. Su carestía y la dificultad de conservación hizo que se probara con otros materiales.

El pergamino se sacaba de la piel de un animal, generalmente ternera, cabra, oveja o carnero, también tratada de una forma especial. La dermis del animal se dejaba en remojo durante un largo período de tiempo, luego se le daba una lechada de cal para eliminar la epidermis, evitar que se pudriera y facilitar la eliminación del vello. A continuación se raspaba el tejido subcutáneo, se estiraba y tensaba en un bastidor, y varias veces se mojaba y se rascaba con cuchillas de acero, y por último se le pasaba un trapo húmedo con agua y polvo calizo. Fuera del bastidor, se volvía a rascar en seco, con cuchillas curvadas, hasta hacerla fina y flexible, y por último se la pulía con piedra pómez. Su nombre le venía de Pérgamo, ciudad de Asia Menor. Fue el soporte por excelencia desde el siglo III hasta que los árabes introdujeron el papel en el siglo VIII. Se siguió empleando para los códices miniados.

Parece ser que el papel lo descubrió Tsi Lun, oficial de un emperador chino de la dinastía Han, en el 105 d.C. Se convirtió en el soporte universal de la escritura, pero tardó mucho en llegar a Occidente. Los árabes lo copiaron a partir del 751 d.C. al descubrirlo entre algunos artesanos, prisioneros de guerra, tras una victoria sobre los chinos en Samarkanda. Su utilización masiva fue uno de los mayores avances en la historia de la cultura, ligado después a la imprenta y estrechamente relacionado con ella. Escribir es también rendir un tributo a toda esta incesante búsqueda del hombre. A sus muchos esfuerzos y desvelos, a su constante inventiva. Crear es su esencia, lo que le hace humano. Uno de nosotros escribió hace tiempo un libro sólo para demostrar que la inteligencia del hombre es una inteligencia creadora.

Frente a las épocas que nos precedieron, marcadas por la escritura, puede que tras la revolución tecnológica de finales del pasado siglo, estemos en un período de transición, como afirma Haarmann, en el que la palabra escrita no sea ya lo fundamental. No creemos, como algunos agoreros, que el libro vaya a desaparecer en unos años —hay quien ha precisado más diciendo que en 2010— pero, aunque así fuese, la escritura seguirá existiendo, sea en la roca, en el papel o en la pantalla del ordenador. Porque el lenguaje pertenece al hombre y es tan inseparable de él como su propia piel.

El hombre graba —etimológicamente escribir significa grabar—, esculpe, dibuja, escribe. No importa dónde, todo le sirve. Guijarros, roca, tablillas de arcilla en las cuales anotar las actividades económicas y administrativas de los palacios sumerios. Madera de abedul, hojas de áloe, tablillas de cera, utilizadas por los niños romanos en las escuelas, corterza de árboles, huesos de ballena, caparazón de tortuga, granito, basalto, bronce, plomo, mármol, seda. Y se utilizan estiletes, plumas de ave, diversos pigmentos. Pese al rígido formalismo del Derecho Romano, el emperador Constantino decretó que en peligro de muerte en la batalla, los guerreros podían hacer su testamento escribiendo en el polvo, o en la espada o el escudo con su propia sangre. Una tinta que no recomendamos.

4

APRENDER A INVENTAR

Como escritores nos asalta una duda. ¿Habremos sabido contarles bien la gran aventura de la inteligencia que busca expresarse, comunicarse, recordar, progresar, y que para hacerlo inventa lenguajes, cuenta historias, produce metáforas, gesticula, dibuja, hace nudos, y al final, tras milenios sometidos a la volatilidad de la voz, crea la escritura y permanece? «Galopar, galopar, galopar», así comienza Rilke *La leyenda de amor y muerte del corneta Christoph Rilke*, así parece vivir la especie humana: a la carrera. Este incesante movimiento, este dinamismo incansable, a veces confundido, a veces certero, de nuestra desasosegada especie, no se detiene nunca. Ya hemos aprendido a hablar, ya hemos aprendido a escribir, ahora queremos hablar y escribir creadoramente, fantásticamente, en el doble sentido de esta palabra, internándonos en la fantasía, y haciéndolo de forma esplendorosa.

Expresarse bien, pensar bien, escribir bien, crear, son hábitos. Lo mismo que jugar bien al tenis. Hace falta un mínimo de facultades, una actitud resuelta y un entrenamiento suficiente. Vendimiando uvas de distinta procedencia, nos atrevemos a seleccionar algunos elementos imprescindibles para la invención. Al hacerlo, no estamos pensando en la creación literaria o artística tan sólo, sino en esa necesidad de hacer cosas nuevas y valiosas, de sentir la fertilidad como una propiedad del espíritu, que nos acomete a todos los humanos. Lo diremos de nuevo: *enseñar a usar bien el lenguaje es enseñar a usar bien la inteligencia.*

Ésta es una versión provisional de nuestra selección de factores, que se irá completando, sometiendo a prueba y corrigiendo, a lo largo del libro. Apostados en la ribera, queremos ser testigos de los torbellinos y sobresaltos del río, y también de sus remansos.

1. LA MEMORIA CREADORA

Hablar de «memoria creadora» resulta chocante porque se piensa que es la facultad de la repetición, es decir, lo opuesto a la creación. Se trata de una falsa creencia. Todos los escritores que conocemos tienen una extraordinaria memoria para las formas lingüísticas, saben muchos poemas, recuerdan frases de otros escritores y tienen además una riquísima red de conexiones aprendidas. Cada palabra es el punto donde se cruzan múltiples caminos que la inteligencia puede seguir. Es una pena que el extendido descrédito de la memoria haya eliminado de nuestras escuelas la costumbre de aprender textos de memoria. Se lo hemos oído decir hace unas páginas a George Steiner. Helen Vendler ha contado las clases de composición impartidas por Robert Lowell. El gran poeta norteamericano recordaba continuamente poemas ajenos. «Daba la impresión —escribe Vendler— de que era el depositario de todos los usos que se habían dado a la palabra a lo largo de la historia de la poesía.» Stephen Spender lo expresa con claridad: «La memoria ejercitada en forma determinada es el don natural del genio poético». Jorge Luis Borges comentaba al final de su vida: «Mi memoria está llena de versos en muchos idiomas; yo jamás trato de aprender un poema de memoria, pero los que me gustaban se han quedado, y ahí están».

Hagamos un breve ejercicio. Estamos hablando de este asunto mientras tomamos un aperitivo en una terraza barcelonesa, animada por el paso de la gente y el sol otoñal. En un platito hay unas aceitunas. Las tomaremos como *meeting point*, como el punto de encuentro de relaciones. Una de nosotros recuerda el poema de Miguel Hernández: «Andaluces de Jaén / aceituneros altivos». El otro, a Antonio Machado: «Por el olivar / se vio a la lechuza / volar y volar». Las relaciones se entremezclan. García Lorca dice que la tez verdeluna del Camborio era «aceituna amasada con jazmín», y por una vez se le va la mano con esta peculiar nocilla. Sobre la mesa, acarameladas por el sol, las aceitunas convierten el platillo en una minúscula huevera vegetal. Seguimos buscando. Las ramas del olivo forman parte de nuestro imaginario. Una paloma lleva una en el pico, para indicar que la enemistad de Dios con el hombre ha terminado. Recuerdos infantiles del domingo de Ramos. En las procesiones se distinguían dos clases económicas: los que llevaba palmas y los que portaban ramas de olivo. Los dátiles son las aceitunas que dan las palmeras. El aceite es solemne y rubio, mientras que la cerveza es rubia, pero golfa. Las coronaciones y las muertes se acompañan con el óleo consagrado. Al ponernos aceite en la playa es como si nos ungiéramos para recibir la luz del sol. O como si fuéramos gambas para tostarnos a la plancha. Cuántas confusiones ha provocado que en italiano al vinagre se lo llame *aceto*, y al aceite *olio*. Nos tomamos las últimas aceitunas y paramos. No es cosa de gastar toda la vida en esto.

No hemos inventado nada. Nos hemos limitado a recorrer la tupida red de nuestra memoria, esa red que edificamos mediante la educación. Hay dos formas de construirla. Una, mediante compartimientos. Cada cosa es lo que es y está en su sitio. Otra, mediante redes, que unen elementos con enlaces diferentes. Construimos estaciones y tendemos redes. Cualquiera puede ver que para la eficacia del sistema ferroviario son más esenciales las redes. «Rosa» fonéticamente está emparentada con «hermosa» o con «cosa» o con «fosa». Desde el punto de vista botánico, con todo lo que la ciencia nos dice de las flores. El olor, el color producen otros lenguajes. Y después llegan en tropel los nexos poéticos. Cuando Rilke escribe: «Oh, rosa, pura contradicción. Ser sueño de nadie bajo tantos párpados», nos está descubriendo un parecido nuevo y misterioso, porque, en efecto, cada pétalo tiene la suave curvatura de un párpado. Nuestros alumnos nos preguntan si el «razonamiento jurídico» es igual al «razonamiento que estudiaban en filosofía», o si las «ecuaciones matemáticas» son las mismas ecuaciones que estudian en física. La parcelación de los saberes se está convirtiendo en parcelación de la memoria. Y todo organismo troceado está muerto.

2. OPERACIONES MENTALES

Relacionar, combinar, extrapolar, introducir variables, inventar modelos, hacer preguntas. Cada una de esas operaciones puede automatizarse, convertirse en hábito. Es entonces cuando la creación parece espontánea y simple. Francisco Umbral lo dice con frecuencia: «Lo importante es que no se note el esfuerzo».

Las operaciones alcanzan su máxima eficacia con el entrenamiento. Volvemos al ejemplo anterior. ¿Puede haber acaso alguna semejanza entre jugar al tenis y mantener una conversación? Creemos que sí. Son dos procesos que generan acciones. Ahí es donde tenemos que descender: a la matriz de los actos. Cada uno de nosotros puede producir un número ilimitado de expresiones, a partir de un número limitado de palabras. Cada uno de nosotros puede producir un número ilimitado de movimientos, a partir de un número limitado de músculos. Hablar y jugar al tenis son comportamientos voluntarios construidos sobre automatismos formidables de los que depende su eficacia. Mientras el agonista juega o habla, el protagonista observa y prepara su respuesta. Arbib ha estudiado las analogías entre los esquemas de control del movimiento y los esquemas lingüísticos. Y no es el único investigador interesado en esta relación. No les parece casual que el hemisferio izquierdo sea la sede del lenguaje y de las destrezas manuales. Kimura sostiene que la lateralización —el encomendar esas funciones a uno de los hemisferios cerebrales— fue primero un mecanismo para proporcionar a las manos un mejor control, y sólo secundariamente para hablar. Tal vez nuestro primer lenguaje fuera el gesto. Las apraxias —la incapacidad de realizar determinados movimientos— van frecuentemente acompañadas de afasias —trastornos del lenguaje— y resultan de lesiones en el córtex asociativo izquierdo.

Estas operaciones combinatorias son en realidad actividades de búsqueda y un largo proceso de tanteo para encontrar el camino adecuado. Beethoven escribió algo que vale para todas las actividades creadoras: «Llevo mis ideas conmigo durante mucho tiempo, antes de escribirlas. Cambio muchas cosas, descarto otras, y ensayo una y otra vez hasta que estoy satisfecho, entonces comienzo a elaborar la obra en mi cabeza».

Éste es el momento de recuperar una idea que habíamos abandonado desde hace bastantes páginas: la fuente de nuestras ocurrencias. Hemos avanzado un poco. El manantial de nuestras ideas, nuestro yo ocurrente, es la unión de nuestra memoria y de nuestros hábitos operatorios. Chomsky, desde la lingüística; Bruner, desde la psicología de la inteligencia; Salkovski, desde la psiquiatría y el estudio de las obsesiones; nos hablan de un sistema generador de frases, de ideas, de hipótesis. Como a todos nos tranquilizan las expresiones simples, vamos a formular una ecuación psicológica:

Yo ocurrente = red de memoria + sistema operativo (generador)

¡Ojalá fueran las cosas tan sencillas! Si se fija bien, este esquema recuerda el de un ordenador. Las computadoras tienen una memoria y una serie de instrucciones operativas, un programa. Pero de nada sirven si no tienen energía eléctrica. Tenemos, pues, que añadir un nuevo componente: la energía.

3. LA PERSEVERANCIA ACTIVA

Desde el comienzo del libro estamos haciendo un elogio de la acción. Los expertos en el estudio de la memoria que utilizan para explicarla, como nosotros, la estructura de redes, dicen que, una vez constituida, toda la diferencia depende de la capacidad de activar la red. A una memoria pasiva, puesta frente al mar, sólo se le ocurre constatar: ¡cuánta agua!

Para crear hace falta una tenacidad lúcida, sin tozudez. Van Gogh consideraba que el lema del artista podría ser: «Tengo la paciencia de un buey». Cuando preguntaron a Newton, uno de los científicos más creativos de la historia, cómo se le ocurrían sus teorías, contestó: *«Nocte dieque incubando»*, dándole vueltas de día y de noche. La inteligencia inerte dice que «las cosas son lo que son y no hay que darle vueltas», y otras miserias análogas como «no hay más cera que la que arde». La inteligencia activa está en sus antípodas: prende la mecha del fuego de artificio que hay dentro de todas las cosas, aunque para conseguirlo tenga que gastar muchas cerillas en vano, por eso es necesaria la paciencia. La inteligencia chispeante —intransigente con la ley de la gravedad, que rige la materia pero no el espíritu— enciende la pirotecnia aunque la pólvora esté mojada, abate la plomiza apariencia de la realidad y descubre que cualquier cosa es como el punto en que se cruzan los caminos en el desierto, el punto de encuentro de un aeropuerto, el lugar donde se unen viajeros de distintos continentes. Las cosas pueden atraparnos o dispararnos. En un vaso de vino, una de nosotros ve las parras gallegas trepando por las laderas que las protegen de los destemplados aires, y la equívoca luz de la infancia, a veces tierna y a veces áspera, y el mar como gigantesco y acogedor abrazo, horizonte último de su memoria. El otro de nosotros ve las rojizas tierras de la Mancha, y la uva, perfecta redoma que atesora el sol, y el otoño dorado y la vendimia, y el cristal que contiene el rojo vino dándole forma sin ser visto, como el espíritu.

Don Nepomuceno Carlos de Cárdenas, un ilustrado caribeño, esclavista remordido, dueño de un gran ingenio personal y azucarero, al que profesamos una gran admiración, contó en sus memorias un asunto que nos viene al pelo.

Como buen ilustrado, había decidido dilatar las facultades poéticas de sus esclavos. Quería que vieran todas las cosas como el comienzo de una historia porque opinaba, posiblemente con razón, que el hombre poseía una facultad fabuladora que podía alertarse con facilidad e inventar. Predicaba con el ejemplo. En su hacienda había un manantial de agua salada al que llamaban —o él llamó— «la boca del mar». Llegó a cartearse con el padre Feijoo para preguntar su opinión acerca de tan extraño fenómeno. No necesitaba su respuesta como ayuda en su tarea educativa porque la explicación que dio a sus discípulos negros era fruto típico —qué decimos «típico», ¡arquetípico!— de su propia cosecha. Llevó a sus alumnos más aventajados de su «Parnaso negro» al pie del manantial salino, desde donde se divisaba a lo lejos el mar de la bahía de Batabanó, a la sazón incendiado por el crepúsculo, hizo que probaran el agua salada, y con voz solemne, casi cosmogónica, les dijo: «Aquí nace el mar». Sus esclavos le creyeron y nosotros —es de justicia que lo digamos— también le hubiéramos creído de haber estado allí.

El hecho es que le salieron alumnos avispados, según cuenta. Y llegamos por fin a la cita de sus memorias:

> Todas las noches acostumbro a tomar una copa de oporto antes de irme a dormir, sentado en el balcón que da a poniente. Así me encontraba una noche cuando oí gran griterío en el poblado de mis criados, que no dista más de doscientos metros de la casa principal. Cogí las dos pistolas que siempre tengo a punto en mi escritorio y salí para indagar lo que ocurría. En la plazuela que se abre en medio de las cabañas encontré a hombres y mujeres en gran excitación y con grande susto. Cuando se tranquilizaron pude saber lo sucedido. Estaban sentados alrededor de un fuego

> donde preparaban la cena, cuando uno de los criados, sin duda alguna siguiendo mis consejos, dijo que la hoguera parecía la lengua de un animal y que estaban todos dentro de su boca. La noche era oscura, y tanto afán puso el narrador en convencerles de su idea, que acabaron por sentirse en las fauces de un ser desconocido. Quiso el azar que una ráfaga de viento, de las que aquí se levantan con frecuencia, agitara las copas de los árboles y tronchara alguna rama. Una mujer gritó: «¡Que se cierra la boca!», y la desbocada imaginación de los demás hizo el resto.

Tal vez usted considere que sus capacidades inventivas son escasas. Estamos seguros de que se equivoca. Este libro es una Reivindicación Universal del Talento. Ya hemos añadido un elemento más a la ecuación de la inteligencia creadora:

Yo ocurrente = red de memoria + sistema operativo + actividad

Cuando estos elementos se unen, las ocurrencias brotan fluidamente. Nuestra elocuencia vuelve al mundo elocuente. En un delicioso artículo, titulado «Meditación del marco», cuenta Ortega que su editor le dice que falta un pliego para poder cerrar la revista. ¿Sobre qué lo escribirá? Mira a su alrededor. Hay cuadros, fotografías, una reproducción del *Caballero de la mano en el pecho*, «que pintó el frenético griego en Toledo». Quiere encontrar un tema humilde, y se fija en un pequeño cuadro de Darío de Regoyos:

> ¿No podría llenarse un pliego con todo lo que este menudo cuadro sugiere? Desgraciadamente, no. Nada más fácil que escribir sobre este cuadro varios pliegos; pero uno, uno sólo, imposible. El lector no sospecha los apuros que un hombre pasa para escribir un solo pliego. ¡Son de tal

suerte maravillosas las cosas todas del mundo! ¡Hay tantas que decir sobre la menor de ellas!

4. LA HUIDA SISTEMÁTICA DE LA RUTINA

La rutina es cómoda, por eso la seguimos. Para crear es necesario adquirir el hábito de huir de la repetición, que también es una rutina, pero liberadora. Resulta pasmosa la capacidad de generar novedades lingüísticas que tenemos todos. Podemos pronunciar frases que no hemos oído nunca. El afán por aclarar este prodigio constituye la grandeza de la obra del infatigable Chomsky. Por debajo de todos los sistemas generativos parece haber una capacidad de análisis y combinación regida por reglas. Ray Jackendoff, un gran lingüista y un apreciable psicólogo, encuentra estos elementos en el lenguaje y en la acción física. No me extraña, porque ambas actividades son acciones a secas y tienen que compartir un mismo sino. Los bailarines clásicos trenzan sus melodías corporales a partir de un pequeño repertorio de posiciones básicas. Los compositores componen sus proezas con unas pocas notas y unas cuantas reglas. Y lo mismo hacen los jugadores de ajedrez. Y todos lo hacemos al hablar. Podemos nombrar algunos aspectos del paisaje que tenemos ante nosotros: árbol, aire, sol, reflejar, mover, crecer. Y luego combinarlos descriptiva o poéticamente. El aire mueve los árboles. El sol los hace crecer. El aire mueve el sol reflejado en el árbol. El sol hace crecer el aire. El árbol soleado crece con el aire. Los reflejos hacen crecer al sol. El aire es un reflejo, el sol es un reflejo, el árbol es un reflejo. El árbol es un sol crecido reflejado en el aire. Y después vendrían las interrogativas y las pasivas y los imperativos y los subjuntivos y las condicionales y las subordinadas. Toda la pirotecnia de este sorprendente juego de artificio.

Sentir que rompemos las cadenas de la rutina provoca un entusiasmo creador. La realidad aparece ampliada con nuevas posibilidades. El mar es mucha agua. ¿Y qué más? Es territorio navegable. ¿Y qué más? Es escenario de viajes, aventuras, piraterías, guerras y naufragios. ¿Y qué más? Es el símbolo de la esperanza tras el horizonte. ¿Y qué más? Es una gigantesca interrogación. ¿Y qué más? Un manantial de frases: «¡Qué bien baila el mar el vals de las olas!», «La costa se llama así / porque es donde el mar se acuesta / para dormir». Y como diría un niño: se llama mar porque es la mar de grande.

Ése es el atractivo del ingenio, del que hemos hablado antes. Vygotsky señaló que el niño quiere siempre avanzar más allá del círculo de desarrollo próximo. No puede parar. Recoge en su evolución biográfica el impulso cosmogónico de la naturaleza humana. Estamos hechos para ir más allá, para superarnos, para sorprendernos. Éste es un componente inexcusable de nuestra felicidad. Comprobará, una vez más, que estamos hablando de algo más total que el escribir.

Añadamos un elemento más a nuestra ecuación:

Yo ocurrente creador = red de memoria + sistema operativo
+ energía + afán de huir de la rutina

5. SELECCIONAR

Esa ecuación es todavía incompleta. Producir ocurrencias no es muy complicado. Lo difícil es seleccionar la buena. T. S. Eliot escribió: «Probablemente, la mayor parte del trabajo de un autor al componer su obra es la labor crítica, el trabajo de construir. Omitir, corregir y probar». En esto están concordes casi todos los artistas. Según Paul Valéry: «Las tres cuartas partes de un trabajo bien hecho consisten en rechazar». La pasión por la horticultura de uno de nosotros —alimentada por su presunción de haber creado una berza gigante— le hace recordar la afirmación de uno de los más grandes «inventores de plantas» que ha existido, Luther Burbank: «A menudo he criado hasta un millón de plantas de una misma especie, para no encontrar más que uno o dos ejemplares auténticamente buenos. Entonces he tirado todos los demás».

Tal vez Paul Valéry es la demostración más excesiva de la necesidad de seleccionar. Escribió: «Un poema nunca está acabado. Es siempre un accidente quien lo termina, es decir, quien lo da al público. Son el cansancio, la petición del editor, el empuje de otro poema. Pero si el autor no es tonto, el estado mismo de la obra muestra que podría ser proseguido, cambiado. En lo que a mí respecta, veo con claridad que el mismo tema y casi las mismas palabras podrían ser tomadas indefinidamente y ocupar toda la vida». Predicó con el ejemplo y escribió múltiples variaciones de sus poemas. De *La Jeune Parque* hizo más de cien borradores. Incluso pensó publicar en un libro las numerosas versiones del *Narcisse.* Su problema estaba en seleccionar. Y esto les sucede a muchos autores. Eliot entregó a Ezra Pound su libro *The Waste Land* para que lo corrigiera, cosa que Pound hizo con un rigor casi feroz, como puede verse en la edición facsímil del manuscrito. Correcciones que Eliot aceptó sin chistar, a nuestro juicio, con muy buen criterio.

Formar el propio sistema de evaluación es una tarea lenta y misteriosa. Hay personas inteligentes y cultas aquejadas sin embargo de mal gusto. En la educación desearíamos afinar la sensibilidad ética, el gusto artístico, la emoción estética, pero no sabemos cómo hacerlo. Igual que el tacto en el trato con las personas, estas capacidades de la percepción y el sentimiento suelen formarse mediante una asiduidad cordial y crítica. ¿Cómo aprende el cardiólogo a escuchar a través del fonendoscopio los distintos mensajes sonoros que el corazón le lanza? Mediante comparaciones dirigidas por un experto. La inteligencia avanza comparando, decían los antiguos. Y en este asunto también. Lo grave es que muchas veces no sabemos explicar racionalmente por qué nos gusta una forma en vez de otra. Pondremos un ejemplo. Jorge Luis Borges, que fue un agudísimo lector, comenta que de un cuento de Kipling recuerda tan sólo lo que dice un personaje: «Si no me hubieran dicho qué era el amor, yo hubiera creído que era una espada desnuda». Y lo comenta así:

> Lo asombroso de esa expresión está en la forma, porque si yo digo: «el amor es inexorable como una espada», no he dicho nada; o si comparo el amor a un arma tampoco. Pero esa confusión imposible es posible para la imaginación. Claro que nadie va a confundir el amor con una espada desnuda, pero ahí está dado, desde luego, por la sintaxis de la frase, porque no empieza diciendo: «Al principio creí que era una espada y luego vi que era el amor». Eso sería ridículo, pero «Si no me hubieran dicho qué era el amor, yo hubiera creído que era una espada desnuda» es perfecto. Y la sintaxis es perfecta, más allá de la comparación, más allá de la metáfora que confunde el concepto de amor con el concepto de una espada.

Estamos de acuerdo con la apreciación de Borges, pero qué difícil nos resultaría razonarlo. Buda afirmaba que para llegar a la iluminación —que es algo personalísimo— había que comenzar confiando en un iluminado. Es posible que para afinar la sensibilidad literaria ocurra algo muy parecido.

La ecuación se completa ahora y, por eso, hay que cambiar el primero de los miembros y sustituir «yo ocurrente» por «yo creador». No todo lo productivo, ni todo lo sorprendente, ni todo lo nuevo, es creador. Esta palabra supone un juicio de calidad, una evaluación.

Yo creador = red de memoria + sistema operativo + energía
+ afán de huir de la rutina + evaluación

7. FRANCISCO UMBRAL, UN ASIDUO INVITADO

Mediante la adquisición de esos hábitos va formándose el sujeto que habla, la personalidad elocuente. Pero las personas que tienen una firme voluntad de estilo tienen que diseñar su propia personalidad de escritor. Al fin y al cabo la creación no es un producto del determinismo sino de la libertad. «No se consigue un estilo de no ser mediante un trabajo atroz, con obstinación fanática y sacrificada», escribía Flaubert a su amiga Louise Colet.

Francisco Umbral ha hecho en *Los cuadernos de Luis Vives* la arqueología de su propia prosa elaborando «una anatomía o forja de un escritor, qué cosas, qué porqués le van haciendo escritor a uno, qué es lo que lleva dentro y por qué eso se logra o se malogra». Es un relato perspicaz y emocionante de la búsqueda de un estilo. Umbral es un escritor voluntarista, que a fuerza de tesón ha conseguido que no se note el esfuerzo. «Todos mis amores —escribe y en ellos incluyo por mi cuenta su amor a la literatura— han sido voluntarios o voluntaristas, como habrá advertido ya el lector de estos cuadernos, y de acuerdo con mi decisión, anterior a toda biografía, de dirigir mi vida, de ser "pastor del ser" (Heidegger) y de no dejarme llevar por nada. Un amor *voluntario* puede llevar mucho más lejos que un amor de esos que se llaman fulminantes y que con frecuencia se quedan en capricho de verano o nube de un día.»

Umbral cuenta este amor voluntario con su peculiar mezcla de distanciamiento y ternura: «Hasta para ir a por un kilo de carbón a la carbonería me vestía de Espronceda y luego escondía el capacho bajo la levita. El escritor adolescente se hace a sí mismo (mi madre contribuía de lejos, indecisa), no sólo interiormente sino exteriormente. Ser escritor es ante todo un afán, una necesidad de ser diferente». «Ser sencillo, ser espontáneo, ser joven suponía para mí, absurdamente, dejar de ser literario.»

Umbral quiso desaparecer en el estilo, disolverse en él, «ser el hombre invisible», dice. Lo expresa con una frase bella y tajante que, como todas las frases bellas y tajantes, es falsa por su exageración y verdadera por su fulgor: «Yo también morí a los diecisiete años para amanecer como escritor». A partir de ese momento la vida se convierte en línea y la palabra en máscara, espada, consuelo, salvavidas. «El idioma, para el escritor, más que un instrumento es una salvación. Esto tardaría yo en comprenderlo. El afán que ponía en perfeccionar mi estilo era el que ponía en salvarme [...]. Trabajaba en el estilo —concluye—. Trabajaba en mí.»

8. UNOS INVITADOS INNECESARIOS: NOSOTROS, LOS AUTORES

No nos malentienda. Somos innecesarios porque siempre estamos aquí, sin que haga falta invitarnos. Pero acudimos a este subterfugio para poder explicarnos al margen, fuera de la corriente del libro. Éste es un libro de pedagogía. Nos interesa sobre todo conseguir que nuestros niños y jóvenes articulen bien su pensamiento, adopten una postura activa ante la realidad, desplieguen sus posibilidades creadoras, sin dejarse llevar por la comodidad, la pereza o el miedo. Pero nos parece que hay que hablar de creatividad creando, hay que teorizar sobre el ingenio de manera ingeniosa, es preciso hablar poéticamente de la poesía. De lo contrario, matamos la vida para poder conocer su anatomía. Con frecuencia, los libros sobre lenguaje y sobre el buen estilo literario son monótonos y están mal escritos. Nuestro propósito es diferente. Nos gustaría adentrarnos en la selva, sorprender las poderosas formas imprevistas, los vuelos inaugurales, saber escuchar la savia que asciende por las arterias verdes de los árboles. Después haremos la botánica y el herbolario. Estamos seguros de que la norma pedagógica más eficaz dice: ante todo, contagia tu pasión. En eso estamos. Por eso, antes de entrar en la parte pedagógica, sin duda más ardua, queremos, para coger impulso, recordar el maravilloso elogio de la palabra que escribió Pablo Neruda:

> ... Todo lo que usted quiera, sí señor, pero son las palabras las que cantan, las que suben y bajan... me prosterno ante ellas... Las amo, las adhiero, las persigo, las muerdo, las derrito... Amo tanto las palabras... Las inesperadas... Las que glotonamente se esperan, se acechan, hasta que de

pronto caen… Vocablos amados… Brillan como piedras de colores, saltan como platinados peces, son espuma, hilo, metal, rocío… Persigo algunas palabras… Son tan hermosas que las quiero poner todas en mi poema… Las agarro al vuelo, cuando van zumbando, y las atrapo, las limpio, las pelo, me preparo frente al plato, las siento cristalinas, vibrantes, ebúrneas, vegetales, aceitosas, como frutas, como algas, como ágatas, como aceitunas…

II

El aprendizaje

5

ESCRIBIR EN LA ESCUELA

1. ¿QUÉ DEBE SABER UN NIÑO?

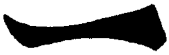
Hasta aquí hemos hecho teoría. No basta. Somos docentes y nuestro interés es, primordialmente, pedagógico. Vamos a intentar aplicar en la escuela todo lo que hemos dicho hasta ahora. Si la memoria es la proveedora de la expresión, el acuífero del que nace el manantial, tendremos que preguntarnos por lo que conviene aprender. Una fluida red de memoria tiene que incluir muchas cosas. Incluso los científicos saben que para ser creativos tienen que alimentarse de algo más que de datos de su especialidad. David Bohm, un excepcional físico, recordaba que la capacidad de hacer metáforas, es decir, de descubrir parentescos entre cosas muy diferentes, es imprescindible para innovar en ciencia. Ayudar a poner los fundamentos de la memoria de un niño resulta un asunto de capital importancia. Una especialista alemana en educación infantil, Donata Elschenbroich, ha escrito un libro fascinante, que recomendamos muy vivamente a los profesores de primaria. Se titula *Todo lo que hay que saber a los siete años* (Destino, 1994), y en él se pregunta cómo pueden los niños descubrir el mundo. «¿Qué debería conocer, saber, haber experimentado un niño a los siete años de vida? Con qué debería por lo menos haber entrado en contacto?» Es la pregunta que se han hecho todas las culturas. Elschenbroich se basa en más de ciento cincuenta entrevistas realizadas a gentes del vasto arco iris social, desde una madre inmigrante a un arzobispo. Cuando la mayoría ponía objeciones a la inacabable y provocativa lista de conocimientos o experiencias que debía tener un niño, ella pedía que tachasen lo que no les pareciera correcto, entonces sus interlocutores se mostraban dubitativos y acababan dejando la lista tal como estaba, pese a que incluía cosas que parecían tan peregrinas como visitar un cementerio, saber cuidar una herida o envolver un regalo.

Algunas de sus recomendaciones tienen que ver con la escritura. Recuerda que, según Maria Montessori, muchos niños experimentaban una auténtica «grafomanía» después de haber descubierto la escritura. En ninguna guardería o escuela infantil deberían faltar los carteles con letras grandes (lo que los teóricos ingleses llaman *environmental print*) y un «rincón de la escritura», con papel para cartas, tarjetas de felicitación en varios idiomas, sobres, utensilios de escritura, sellos. Añade una lista de cosas que debería haber hecho un niño en sus primeros siete años:

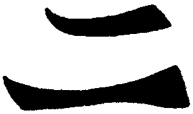
1. Debería haber escrito una carta.
2. Debería haber dictado una historia o un sueño a alguien que sepa escribir y que lo anotara ante sus ojos.
3. Debería haber podido probar la escritura cifrada, mediante «mensajes secretos».
4. Debería haber enviado un mensaje de correo electrónico.
5. Debería haber tocado, leído su propio nombre escrito en braille.
6. Debería haber escrito un signo chino.

Este último requerimiento despertaba un rechazo generalizado entre sus interlocutores, pero la autora lo defendía, diciendo que son signos que los relacionan con otras culturas, que exigen una atención especial que convierte la escritura en una actividad estética, que imponen a los niños ese cuidado que el sabio renovador pedagógico Jan Comenius llamaba «la cortesía de los gestos».

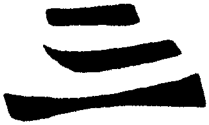
Los tres primeros signos numéricos en chino son



Uno



Dos



Tres

La novedad les hacía fijarse en ellos. Les parecían más sencillos que los números arábigos. «Se parecen a los números romanos, pero tumbados», comentó un alumno. A los niños les encanta presumir de que saben un signo chino (o árabe o cirílico o griego), y es un modo más de despertar su interés por la actividad de escribir.

2. ¿POR QUÉ HAY QUE APRENDER A ESCRIBIR?

Sólo el *Homo sapiens* puede captar el pensamiento, tanto individual como colectivo, mediante símbolos. Si entre todas las habilidades que integran la competencia comunicativa que quiere lograrse en nuestros planes de enseñanza, hacemos hincapié en la palabra escrita, es porque la escritura potencia todas las demás. Creemos, como Batjín, que el aprendizaje de la lengua escrita es un proceso que permite a los aprendices integrarse en un entorno cultural y social alfabetizado. Aunque por todas partes se insiste en que la nuestra es la sociedad de la imagen, vivimos en una época profundamente alfabetizada, en la cual la escritura, que en tiempos pasados fue una actividad profesional de unos pocos elegidos, se ha convertido en una actividad común que todos tenemos la necesidad y la obligación de dominar. No para que todos seamos escritores, sino, como dice el escritor italiano Rodari, para que nadie sea esclavo.

La vida moderna exige un dominio completo de la escritura. ¿Quién puede sobrevivir en este mundo tecnificado, burocrático, competitivo, alfabetizado y altamente instruido, si no sabe redactar instancias, cartas o exámenes?, se pregunta Daniel Cassany en uno de sus magníficos libros, *La cocina de la escritura*. La escritura está arraigando, poco a poco, en la mayor parte de la actividad humana moderna. Desde aprender cualquier oficio, hasta cumplir los deberes fiscales o participar en la vida cívica de la comunidad, cualquier hecho requiere cumplimentar impresos, enviar solicitudes, plasmar la opinión por escrito o elaborar un informe. Todavía más: el trabajo de muchas personas (maestros, periodistas, funcionarios, economistas, abogados, etc.) gira totalmente o en parte en torno a documentación escrita. Evidentemente no nos referimos a la mera capacidad de juntar letras o saber estampar una firma, como podía bastar para la mayoría de la población española hace cincuenta o sesenta años. Hoy necesitamos presentar un *currículum vítae*, enviar un e-mail, hacer exámenes, escribir una carta de queja, presentar una solicitud para conseguir una plaza escolar, pedir una beca, reclamar por un producto defectuoso y todo un abanico de actividades, en algunos casos sumamente complejas.

3. ¿QUIÉN ENSEÑA A ESCRIBIR?

En todas las sociedades, el aprendizaje de lectura y escritura constituye una iniciación, una transición desde la dependencia y la comprensión limitada, hacia la capacidad de participar del pensamiento colectivo con la ayuda de los signos. Antes de la aparición de la escuela pública, la enseñanza básica correspondía a la madre. En el bello museo Bargallo en Florencia, puede verse un cuadro de santa Ana enseñando a escribir a María y existen otros en que la Virgen enseña a leer al Niño Jesús. Sí, el arte refleja la vida. Hay en el Evangelio de Juan (Juan 8, 2-11) un pasaje donde se nos muestra que Jesús no fue analfabeto, como era común en aquella época. Letrados y fariseos le trajeron a una mujer sorprendida en adulterio diciendo que la ley de Moisés mandaba apedrearla, y le preguntan: «¿Tú qué dices?». Jesús se inclina y se pone a escribir en el suelo. Ellos insisten. Jesús se incorpora y les dice lo que ellos no esperan: «A ver, el que esté libre de pecado que tire la primera piedra». Volvió a inclinarse y siguió escribiendo en la tierra.

En Japón la escritura la enseñan las madres, antes de que los niños vayan al colegio. Creen que la lengua materna debe ser también la escritura materna. Y se cuenta con ella incluso en la educación formal. Cada madre debe escribir al menos un cuarto de hora diario con su hijo. Los japoneses tienen auténtica veneración por la escritura. «Una buena letra atrae a un buen marido», se dice a las jóvenes. Para un chino o un japonés, la escritura es un exclusivo signo de identidad, que se esmeran en no perder. Consideran que los caracteres ya existen en el mundo, y que el niño debe aprender a extraerlos de una hoja en blanco. La grafía no es la fuente de la escritura, la grafía es un regalo. A los dioses japoneses no les gusta escuchar las oraciones, prefieren leerlas. Por eso la gente escribe sus plegarias en notas. A los niños se les anima a hacerlo desde pequeñitos, y las madres o los maestros escriben los deseos de los niños. En la celebración de la fiesta del *Tanabata* estas notas se cuelgan de los árboles, y el viento mueve las tiras de papel blanco como si fueran hojas nevadas o almendros en flor. En Jerusalén, en el impresionante Muro de las Lamentaciones, hay unos pequeños agujeros horadados a lo largo del muro donde los judios depositan sus plegarias. Fue emocionante hacerlo con ellos al visitar la vieja ciudad.

También en la cultura musulmana las letras tienen un papel importante, ya que el nombre de Dios se compone de ellas. Las mezquitas no tienen imágenes, pero el nombre de Alá está presente en grandes letras de respetuosa y cuidada caligrafía.

4. NO A LA GRAMÁTICA DE LA OSCURIDAD

En las sociedades occidentales, la familia es la primera transmisora del lenguaje oral, pero la escuela suele encargarse del lenguaje escrito. Muchas veces el niño llega de su casa con un déficit lingüístico que es preciso compensar. En *La magia de leer* explicamos que si el niño ha estado en contacto con lectores, ha visto a sus padres leer y se le han leído cuentos con asiduidad, al entrar en la escuela tendrá mucha más facilidad para aprender a leer y a escribir que quien nunca ha disfrutado de un entorno semejante, pero precisamente la escuela debe cuidar con mayor esmero a estos niños que han sido menos afortunados, que, en principio, tienen mayores dificultades. Ése es el reto y, como ha dicho acertadamente

José Luis Sampedro, «la pedagogía o es amor y provocación o no es nada».

¿Qué debemos enseñar a nuestros alumnos de primaria y secundaria? ¿Cómo hacerlo? Todo profesor de lengua se ha planteado alguna vez —o debería haberlo hecho— estos interrogantes. Lingüistas de la categoría de Lázaro Carreter o Emilio Alarcos insisten en que «enseñar lengua es enseñar a usar la lengua», dando a entender que es la dimensión práctica la que realmente interesa. Otro buen lingüista, Castellá, afirma que «ninguna gramática es adecuada para la enseñanza si se convierte en sí misma en centro del aprendizaje». Y similares opiniones mantienen profesores, con tanto sentido común como conocimientos, como Carlos Lomas. Este último, en su libro *Cómo enseñar a hacer cosas con palabras*, hace un estudio comparativo del estudio de la gramática desde los años sesenta hasta ahora, diciendo que cada vez se ha ido haciendo menos formalista. Es posible que así sea en las programaciones teóricas, pero en la práctica del libro concreto y de la enseñanza, estamos en total desacuerdo.

Lamentablemente los profesores que darán clases de lengua a niños o adolescentes provienen de escuelas y facultades donde se les ha enseñado, sobre todo, el aspecto fonológico y morfosintáctico del idioma y no cómo enseñar a los niños a pensar, expresarse y disfrutar con esa maravilla que es la lengua. No puede decirse que sea la mejor preparación para enfrentarse a la difícil y hermosa tarea que tendrán que acometer. A las viejas gramáticas, que podían gustar o no, pero eran comprensibles, se les va añadiendo un auténtico galimatías de palabras que cada vez las hacen más complicadas y provocan en niños y menos niños un enorme tedio o, en el mejor de los casos, la evasión. Proliferan conceptos como sintagma, árboles sintácticos, macroestructura, acto perlocutivo o implicatura, como mera muestra del intrincado bosque gramatical. También pueden leerse frases que intentan definir un concepto, como estas dos perlas que tomamos de *La gramática descomplicada*, de Álex Grijelmo, periodista inteligente y *bienhablante*, siempre loable en su solidaria tarea de hacer ameno lo árido: «El complemento predicativo es un sintagma adjetivo que complementa a los verbos predicativos y concuerdan en género y número con el sintagma nominal» y «El complemento de régimen verbal es un sintagma preposicional que se forma mediante la preposición que exige el verbo y un sintagma nominal». ¿Pero alguien en su sano juicio cree que hay algún adolescente que pueda amar la lengua con semejantes definiciones?

En muchos casos se trata sólo de cambiar la «etiqueta», pero siempre introduciendo un mayor grado de oscuridad. Así, en lugar de hablar, refiriéndose a la acentuación de las palabras, de agudas, llanas y esdrújulas se pasa ahora a llamarlas oxítonas, paroxítonas, proparoxítonas y superproparoxítonas... quizá sea la inveterada costumbre del ser humano de complicarse la existencia. Más que nunca necesitamos un Machado que nos lo ponga en lenguaje poético:

> —Salga usted a la pizarra y escriba: «Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa».
>
> El alumno escribe lo que se le dicta.
>
> —Vaya usted poniendo eso en lenguaje poético.
>
> El alumno, después de meditar, escribe: «Lo que pasa en la calle».

Necesitamos despertar la *enérgeia* y no contentarnos con transmitir el *érgon*. Es preciso ayudar a construir una memoria activa y un activo sistema de operaciones. Pero ¿es posible?

5. VIEJOS RECUERDOS

La primera experiencia pedagógica que tuvo una de nosotros, siendo aún estudiante, fue en un pequeño colegio de barrio, un barrio pobre, con niños que también lo eran y cuyos padres trabajaban todo el día. El colegio se llamaba Aristos, que como es bien sabido designa a «los mejores» en griego, un nombre que podía ser irónico para una escuelita tan humilde, pero que para mí fue auténtico. Aquellos niños, de edades y cursos diversos, pero reunidos todos en una misma aula —el colegio sólo contaba con dos— en la que mientras yo daba clase de literatura otros debían hacer sus deberes de matemáticas, me enseñaron todo lo que un niño puede aprender cuando no tiene nada y está dispuesto a todo. Y pedían leer y escribir como quien pide un regalo. Vivían literalmente la poesía, tan alejada, en principio, de sus intereses y de su mundo. «Poéticamente habita el hombre el mundo», ellos no sabían quién era Höderlin, pero poéticamente descubrieron las infinitas posibilidades de la lengua y el consuelo que de ella puede llegarnos, su auténtico poder liberador. Se sintieron grandes, creadores de un mundo insospechado. Imposible olvidaros, queridos María, Antonio, Maribel, Vicenta, Paquillo...

Después de esa experiencia inolvidable tuve la suerte de trabajar en un colegio cuya directora poseía una inteligencia natural y un sentido pedagógico a toda prueba. Un curso —en los años setenta, cuando empezaba a extenderse la televisión en nuestro país y los niños leían menos—, me encomendó la tarea de fomentar en las pequeñas alumnas el gozo de leer y escribir. Ilusionada con la experiencia del Aristos, acepté el reto, a condición de dedicarme sólo a eso, sin tenerles que enseñar ningún «sintagma» ni nada parecido. Fue un éxito, lo que me demuestra que a los niños les encanta aprender. Es, como dice Ferreira, su manera de estar en el mundo. Fueron capaces de reconocer a los autores más importantes, sobre todo si eran poetas, explicar por qué ese poema era de Lorca o de Machado, escribir unos textos libres y originales, unos con más gracia que otros, claro, y para colmo sin apenas faltas de ortografía. Leyeron mucho y escribieron mucho. Hicieron un periódico, entrevistas, escribieron cartas, inventaron cuentos.

Tenían nueve años. Yo poco más de veinte y no excesivos conocimientos de Filología. Quizá tuviera razón Ferdinand de Saussure al decir que «el lenguaje es una cosa demasiado importante para dejársela a los lingüistas». Cuando a lo largo de la vida he reencontrado a alguna de aquellas pequeñas «escritoras» me ha recordado siempre nuestras clases de entonces, y cuánto le sigue gustando leer. La importancia de la *enérgeia*, ya sabe.

6. UN REVOLUCIONARIO INVITADO A CLASE

En mi segunda experiencia, me basé en todo lo que había aprendido con lo que entonces se conocía como «el método Freinet». Cèlestin Freinet fue un magnífico pedagogo francés, que ya en 1924 introdujo en su pequeña escuela de los Alpes una rudimentaria imprenta. Quería con ello magnificar los textos escritos por los propios niños, darles difusión, poderlos publicar en su periódico, que vieran hasta qué punto eran importantes los humildes textos que escribían. Durante muchos años se le consideró un maestro extravagante que casi nadie estaba dispuesto a seguir. Pero su tenacidad y su esfuerzo con los niños, su fe en ellos como auténticos protagonistas de la escuela, acabó imponiéndose hasta en la enseñanza oficial en casi toda Francia.

El método Freinet se basaba en la escritura, en «el texto libre». Incluso su «método natural de lectura» se basaba en textos escritos por los propios niños. El texto libre no debía ser un elemento marginal en el trabajo escolar, sino su punto de partida y su centro. El niño, provisto de su lápiz, que todavía maneja torpemente, escribe lo que desea decir a sus maestros o sus compañeros. Así la expresión alcanza su finalidad comunicativa. Se establecen unas relaciones nuevas, que dan a las personas ese sentimiento de plenitud que es la elevación y la educación. Freinet nos dice a los maestros lo que debemos hacer:

> En este trabajo no hay nada de rigidez escolástica: no permitáis que el niño se ponga nervioso o se atasque ante un texto que ya no sabe identificar totalmente; no le riñáis; no os burléis de él. Por el contrario, animadle constantemente, admirad sus descubrimientos, preguntadle para hacerle precisar los puntos oscuros. Dejadle siempre la impresión reconfortante de que sabe escribir, puesto que a través de su texto comprendéis lo que quiso expresar, y que ahí precisamente es donde reside su conquista definitiva.

Freinet tiene una fe lúcida en la capacidad creadora del niño. Y no se equivoca. Una niña de siete años escribe:

Las olas vienen hasta la arena
a buscar conchas
para hacerle un collar al mar.

Y Franklin, un poeta de doce años, nos dice:

Mi corazón
es un cuaderno de bordes rojos
en el que está grabado
todo el bien que he hecho
la felicidad que he tenido
la lista de mis sueños.
A veces
en los momentos de pena
solo en un rincón
cómo a escondidas
recuerdo mi felicidad
volviendo cuidadosamente
las páginas de mi corazón.

7. LOS PADRES Y LA URGENCIA DE EXPRESAR

Ya lo hemos dicho. Escribir es una manifestación más de ese impulso constante a expresarse, a comunicarse. En *La magia de leer* dedicamos un capítulo a los padres, indicando lo que ellos podían hacer para que sus hijos llegaran a ser buenos lectores. En *La magia de escribir* los protagonistas indiscutibles, los «magos de la escritura» serán los profesores; pero eso no quiere decir que los padres no tengan nada que hacer. Como ya hemos mencionado antes, los padres tienen que fomentar la expresividad de sus hijos, sobre todo en casas más silentes cada día, porque esa capacidad es muy importante para ellos, como ha señalado Ron Taffel, un inteligente pedagogo. Expresividad es la habilidad para revelar y articular lo que uno piensa y cree. Su ausencia puede tener consecuencias serias a lo largo de la vida. Cuando un niño puede expresar un problema tiene menos probabilidades de tener que resolverlo a través del comportamiento. Como hace notar Thomas Sowell, especialista en el lenguaje, en *Late Talking Children* (Niños que tardan en hablar), la frustración es común en los niños inexpresivos. Los niños que tardan en hablar tienden con frecuencia a emplear el lenguaje de las acciones. Es típico de los niños menos expresivos verbalmente que tiendan a participar en juegos bruscos que atemorizan a los niños menos agresivos. Cuidadosos estudios demuestran que con mucha frecuencia los comportamientos violentos están relacionados con algún trastorno del lenguaje.

En cambio, los niños expresivos se sienten más seguros. Estar en contacto con los sentimientos, identificarlos, y sentirse animado a compartirlos con personas que pueden proporcionar apoyo afectivo, principalmente los padres, proporciona seguridad a los niños. Por eso es tan importante educar la expresividad cuando son pequeños. Recordamos en este momento a François Dolto, una de las personas que mejor ha comprendido el alma infantil y que insistía una y otra vez en que el lenguaje es el hogar del niño y su gran alimento.

Las bases para la expresividad se sientan en los años preescolares. Los niños mayores que no han desarrollado esta habilidad tienen dificultad para identificar con precisión sus propios sentimientos y necesidades, y dependerán siempre de informaciones exteriores, en lugar de sintonizar con sus propios estados emocionales. En el estudio JAMA, uno de los estudios longitudinales más importantes hechos sobre el desarrollo infantil, los investigadores sostenían que la conexión emocional de un niño con sus padres y su apertura verbal hacia ellos eran los factores que más incidían sobre el rendimiento escolar y sobre la posibilidad de que en la adolescencia disminuyeran o no se produjeran comportamientos peligrosos.

Hay niños que tienen un miedo desproporcionado a hablar. Kaussmaul ya se refirió en 1877 a una *afasia voluntaria*, una pérdida del lenguaje debida a la inhibición voluntaria del sujeto. Algunos casos son patológicos, pero en muchos otros se trata de una dificultad de hablar en determinadas situaciones. Los niños, por ejemplo, no hablan en casa, pero sí con los amigos. O son taciturnos en la escuela, pero no en el hogar. Estos miedos, como casi todos, suelen aprenderse y pueden también desaprenderse.

La capacidad de transformar la experiencia en lenguaje forma un continuo que va desde el habla cotidiana hasta la creación literaria. En *Por el camino de Swann*, Proust nos cuenta el despertar de la vocación literaria de su protagonista, un muchacho a quien deslumbraba la belleza de las cosas y quería conservarla clara en la memoria:

> De pronto un tejado, un reflejo de sol en una piedra, el olor del camino, hacíanme pararme por el placer particular que me causaban, y además porque me parecía que ocultaban por detrás de lo visible una cosa que me invitaba a coger, pero que, a pesar de mis esfuerzos, no lograba descubrir.

Durante un paseo en coche de caballos le llena de exaltación la aparición y desaparición, siguiendo las vueltas del camino, de los campanarios de unas iglesias.

> Sin decirme que lo que se ocultaba tras los campanarios de Martinville debía de ser algo análogo a una bonita frase, puesto que se me había aparecido bajo la forma de palabras

que me gustaban, pedí papel y lápiz al doctor y escribí, a pesar de los vaivenes del coche, para alivio de mi conciencia y obediencia a mi entusiasmo... Me sentí tan feliz, tan libre del peso de aquellos campanarios y de lo que ocultaban que, como si yo fuera también una gallina y acabara de poner un huevo, me puse a cantar a grito pelado.

8. LA ESCUELA PRIMARIA

En realidad deberíamos empezar por las escuelas infantiles, jardines de infancia o la denominación que quiera dárseles, ya que estamos persuadidos de que el futuro se aprende en el parvulario. Fomentar la sociabilidad, el amor por contar cuentos, las explicaciones, la expresividad, en suma, es una de sus metas. Pero en la escuela primaria es donde el niño aprende a escribir, el lugar adecuado para ejercitarse en todo tipo de conjuros y magias. ¿Qué más magia que la que permite que de una simple hoja en blanco, y un lápiz deslizándose sobre ella, puedan salir historias que nos conmueven, nos animan, nos emocionan y, en ocasiones, hasta nos cambian la vida?

Pero escribir no es fácil, y menos para un niño. Supone, entre otras cosas, habilidad manual, concentración, claridad de ideas —que es difícil que un niño tenga—, voluntad y constancia, además de un tiempo y un lugar adecuado. Sin embargo nuestra experiencia nos dice que, una vez superada la etapa del aprendizaje mecánico, una vez que el niño ha dejado de aferrarse al lápiz como el náufrago se aferra a la única tabla que puede ser su salvación, una vez que se suelta, a la mayoría les gusta escribir. Incluso a niños a los cuales no les gusta leer, con frecuencia les gusta escribir. Es más fácil comprender lo que uno mismo ha escrito que lo que ha escrito una persona ajena.

9. UN DELICIOSO INVITADO, GIANNI RODARI

Ante todo, conviene que el niño mantenga una actitud productiva, activa, creadora a su manera. Para hablarnos de ello, hemos invitado al escritor italiano Gianni Rodari, que ha escrito tantos cuentos divertidos para niños, *Cuentos escritos a máquina*, *Cuentos para leer por teléfono*, publicó en 1973 su *Gramática de la fantasía*, que se utilizó mucho —y ojalá se siga utilizando— por profesores de primaria que querían enseñar a sus niños, fomentando sobre todo la imaginación, tan viva a esa edad. En el comienzo del libro Rodari revelaba su propósito. «Yo espero que estas páginas puedan ser útiles a quien cree en la necesidad de que la imaginación ocupe un lugar en la educación; a quien tiene confianza en la educación infantil, a quien conoce el valor liberador que puede tener la palabra». Y continúa: «"El uso total de la palabra para todos" me parece un buen lema, de bello sonido democrático. No para que todos sean artistas, sino para que nadie sea esclavo». Insiste mucho en que el maestro se convierta en un *animador*, en alguien que promueve la creatividad, deja de ser el que transmite un saber perfecto y bien terminado. Es un adulto que está con los niños para dar lo mejor de sí mismo, para desarrollar, él también, el hábito de la creación, de la imaginación y el compromiso.

Este bello libro ayuda al profesor y con él a niños y jóvenes, a inventar historias, a desarrollar capacidades lógicas, a fomentar la seguridad en cada niño y en el grupo, y la sociabilidad entre ellos y con los demás. Estas páginas se van a convertir ahora en una pequeña aula, donde vamos a jugar, de la mano de Rodari, a juegos con historias, con imágenes, con palabras. Éstas son algunas de sus sugerencias:

- El *binomio fantástico*: Se trata de unir dos palabras muy diferentes, «lo suficientemente distantes una de la otra para que lo insólito las una, liberándolas de sus referencias cotidianas», de este modo la imaginación se pone en marcha, para hacer convivir dos conceptos extraños.

  Don Nepomuceno Carlos de Cárdenas, el ilustrado y esclavista caribeño del que ya hemos hablado, y que quería educar poéticamente a sus esclavos, para lo cual creo el «Parnaso negro», inventó un programa pedagógico para que sus criados aprendieran a dar volatines mentales, o, dicho de forma más seria, a ampliar los límites de su mente, a cuyo fin les hacía jugar a un juego inventado por él, que describió de la siguiente manera: «Hago que mis servidores se apliquen a un juego que llamo "arte de matrimoniar las cosas". He construido una máquina con dos cajas en las que hay bolas huecas, donde pongo papeles con nombres de cosas dispares. En el comienzo del juego se saca una bola de cada caja mediante un resorte apropiado y cada jugador tiene que encontrar un parecido entre ellas. Resulta ganador el que consiga la semejanza que necesite más intermediarios para ser entendida. He obtenido resultados notables, Uno de mis criados relacionó la palabra "hacienda" con la palabra "gaviota" de la siguiente manera: en la hacienda está la casa y en la casa la cocina y en la cocina la mesa y en la mesa hay un cuchillo y en el cuchillo está el filo que corta la leña verde, que hace humo blanco. El humo puede volar porque es un pájaro y el humo blanco vuela como las gaviotas que son pájaros blancos. Se han aficionado al juego y en las juntas que celebran en su poblado los días de fiesta hacen grandes relaciones de palabras así enlazadas. La que hicieron el domingo de Resurrección duró tres horas largas».

- *Las hipótesis fantásticas*: del tipo de «¿Qué pasaría si...?». Es un recurso al que han acudido muchos escritores, tanto en literatura para niños, como para adultos. Un ejemplo del primer caso sería el de *Konrad, el niño que salió de una lata de conservas*, de la escritora austríaca Christine Nöstlinger, que nos narra las increíbles aventuras de la señora Bartolotti, que carece de experiencia con los niños y recibe un día por correo un niño de siete años, metido en una gran lata de conservas. También en el terreno de «qué ocurriría si...», *Las intermitencias de la muerte*, uno de los últimos libros de nuestro amigo Saramago, que explora las consecuencias que tendría el que ninguna persona se muriera.
- *Los efectos del extrañamiento*: se describe un objeto cotidiano como lo haría alguien que nunca lo hubiese visto antes. Es lo que hace admirablemente Cortázar (¿para cuándo un libro que fuera *Queremos tanto a Julio* en la línea del que él escribió —*Queremos tanto a Glenda*— sobre la actriz británica Glenda Jackson?) cuando en sus *Historias de cronopios y de famas*, da delirantes instrucciones de cómo subir una escalera:

> Nadie habrá dejado de observar que con frecuencia el suelo se pliega de manera tal que una parte sube en ángulo recto con el plano del suelo, y luego la parte siguiente se coloca paralela a este plano, para dar paso a una nueva perpendicular, conducta que se repite en espiral o en

> línea quebrada hasta alturas sumamente variables. [...] Las escaleras se suben de frente, pues hacia atrás o de costado resultan particularmente incómodas. La actitud natural consiste en mantenerse de pie, los brazos colgando sin esfuerzo, la cabeza erguida aunque no tanto que los ojos dejen de ver los peldaños inmediatamente superiores al que se pisa, y respirando lenta y regularmente. Para subir una escalera se comienza por levantar esa parte del cuerpo situada a la derecha abajo, envuelta casi siempre en cuero o gamuza, y que salvo excepciones cabe exactamente en el escalón. Puesta en el primer peldaño esa parte, que para abreviar llamaremos «pie», se recoge la parte equivalente de la izquierda (también llamada pie, pero que no ha de confundirse con el pie antes citado), y llevándola a la altura del pie, se la hace seguir hasta colocarla en el segundo peldaño, con lo cual en éste descansará el pie, y en el primero descansará el pie. (Los primeros peldaños son siempre los más difíciles, hasta adquirir la coordinación necesaria. La coincidencia de nombre entre el pie y el pie hace difícil la explicación. Cuídese especialmente de no levantar al mismo tiempo el pie y el pie.)

- *Confusión de cuentos*: Se trata de mezclar personajes y tramas de dos cuentos conocidos para llegar a uno totalmente nuevo. Cenicienta puede acudir en auxilio de Caperucita, con un spray de defensa personal para reducir al lobo.
- *Fábulas en clave obligada*: por ejemplo, situar un cuento tradicional en un contexto actual. El patito feo puede hacerse una operación de cirugía estética hasta ser el más bello de la pollada.
- *Construcción de un sinsentido*: un disparate organizado y codificado, donde en cinco versos se va contando una historia extravagante.

- *El prefijo arbitrario*: ayuda a explorar las posibilidades de las palabras, inventando palabras nuevas. A los niños les divierte mucho, creando una especie de diccionario personal. Por ejemplo, con el prefijo «vice» podemos poner vicepresidente, una palabra «normal». Si el niño dice «vicegato» ha inventado una palabra con la que puede jugar.
- *La mezcla de titulares de periódicos*: lo que hace es informar de acontecimientos absurdos, mezclando varios titulares, por ejemplo: «La cúpula de San Pedro/herida por arma blanca/huye a Suiza con todo el dinero». Este procedimiento fue seguido por los poetas dadaístas a principio del siglo XX. Recortaban palabras, las metían en una bolsa y las iban sacando al azar. Eran como niños.
- *El juego de papeletas con preguntas y respuestas*: para crear argumentos de estructura elemental («quién era», «dónde estaba», «qué hacía», «qué dijo», «qué contó la gente», «cómo acaba todo») que pueden dar lugar a narraciones breves del conjunto de la clase.
- *Entrevista a un personaje disparatado*: por ejemplo, una entrevista a Popeye.
- *Cuentos para jugar*: historias cortas con tres finales distintos. En la experiencia con niñas que una de nosotros contó hace unas páginas, les daba comienzos de cuentos o cuentos enteros en los que ellas debían añadir un final. Flavia, una niña muy avispada, puso un final maravilloso al cuento que les había iniciado: «Y el príncipe cogió su caballo y salió cabalgando en todas las direcciones».

Todos estos recursos y otros muchos que podemos inventar fomentan la fantasía y el derecho a la imaginación, y a divertirse con el lenguaje, porque como dice Rodari: «En nuestras escuelas, por regla general se ríe demasiado poco. La idea de que la educación de la mente ha de ser algo tétrico es una de las cosas más difíciles de combatir». Explica que todos los recursos enumerados no son recetas, sino una propuesta para poner junto a todas aquellas que tiendan a enriquecer de estímulos el ambiente en el que crece el niño, sea en casa o en la escuela. La mente es una, asegura, y —como ocurría con el final del cuento de Flavia— su creatividad se ha de cultivar en todas las direcciones.

Fomentar la fantasía oral no es suficiente para nuestros propósitos. Queremos que a los niños les guste escribir. En primer lugar, por supuesto, el niño tiene que ir dominando el difícil arte de la letra escrita. El paso de los palotes a las animadas volutas de las letras y a las complejas caravanas de las frases. Es importante que los niños comprendan las ventajas de lo que hacen, que podrán firmar, escribir una carta a sus papás o a los Reyes Magos, o a sus amigos. Cuando éramos pequeños, aún había muchas personas analfabetas y en ocasiones tuvimos que servir de amanuenses a algunas de ellas, y escribirles las cartas a los padres o a los novios o a las novias. Uno de nosotros aprendió de niño —y aún recuerda— una «poesía» que le emocionaba mucho. Se titula «¡Quién supiera escribir!». Consideraba al autor, don Ramón de Campoamor, como de la casa, porque su abuelo tenía los libros del poeta cariñosamente dedicados. El poema decía así:

—Escribidme una carta, señor cura.
    —Ya sé para quién es.
—¿Sabéis quién es porque una noche oscura
    nos visteis juntos? —Pues...

—Perdonad; mas... —No es extraño ese tropiezo.
La noche..., la ocasión...
—Dadme pluma y papel. Gracias. Empiezo:
Mi querido Ramón:
—¿Querido?... Pero en fin, si lo habéis puesto...
Si no queréis... —¡Sí, sí!
—*¡Qué triste estoy!* ¿No es eso? —Por supuesto.
¡Qué triste estoy sin ti!
—*Una congoja, al empezar, me viene.*
¿Cómo sabéis mi mal?
—Para un viejo, una niña siempre tiene
el pecho de cristal.
¿Qué es sin ti el mundo? Un valle de amargura.
¿Y contigo? Un edén.
—Haced la letra clara, señor cura;
que lo entienda eso bien.
—*El beso aquel que de marchar a punto*
te di... —¿Cómo sabéis?...
—Cuando se va y se viene y se está junto
siempre..., no os afrentéis.
Y si volver tu afecto no procura,
tanto me harás sufrir...
—¿Sufrir y nada más? No, señor cura,
¡que me voy a morir!
—¿Morir? ¿Sabéis que es ofender al cielo?...
—Pues sí señor: ¡morir!
—Yo no pongo *morir.* —¡Qué hombre de hielo!
¡Quién supiera escribir!

10. LOS TALLERES

Se trata de que, cuando hayan dominado los mecanismos de la escritura, nuestros niñ@s aprendan a escribir bien. Ya hemos explicado que escribir ordena el pensamiento, ajusta la expresión, amplía la comprensión y que, por eso, es una habilidad troncal, omnipresente. Todas las asignaturas deben insistir en la escritura, porque todas acaban acudiendo a la escritura.

Hay mil modos más de enseñar a los niños a escribir. Desde el método del texto libre de Freinet, a la actualidad, han proliferado las maneras de enseñar a leer y a escribir con mayor o peor fortuna. Uno que cada vez se va extendiendo más es el taller de escritura. Un taller de escritura es un lugar donde se pone en movimiento el deseo de escribir y el proceso de la escritura, nos dice la autora argentina, experta y reconocida «tallerista» Silvia Adela Kohan. Todos los que lo integran tienen un objetivo común: escribir. El taller suele despejar la incógnita de si el escritor nace o se hace. Parte de la idea de que el escritor se hace escribiendo, reflexionando, observando, cambiando, corrigiendo una y mil veces. Sólo escribiendo se aprende a escribir. Y quizá con los niños, más que con nadie, deberíamos seguir la máxima de Confucio:

Explícame y olvidaré,
muéstrame y recordaré,
déjame hacerlo y lo aprenderé.

Pensados en primer término para adultos, y con poca tradición en España, los talleres se van imponiendo por los magníficos resultados que logran y el interés que despiertan. Los docentes que lo han experimentado se muestran muy satisfechos de esta herramienta, sobre todo cuando se emplea en las clases de lengua y literatura y aseguran que hay una gran diferencia entre los que lo hacen, que experimentan el placer de escribir, y los que no lo han hecho. Frente a la escritura con temas impuestos, el taller está próximo a sus intereses, el alumno nota sus progresos y eso le anima a seguir. Todos necesitamos saber que progresamos, y a edades tempranas ese sentimiento confiere una gran seguridad. Los alumnos captan los conocimientos a través de muchas de sus facultades y el taller desarrolla la observación, la sensibilidad, la curiosidad, la memoria, la fantasía, la espontaneidad y la autonomía. Fomenta la creatividad y el sentido crítico.

Estamos persuadidos de que el saber teórico no ha demostrado su eficacia ni ha ayudado a los niños a escribir mejor, ni a leer más. Que todos los años al comenzar el curso se les pida hacer una redacción sobre «Mis vacaciones» puede ser tan tedioso y contraproducente como que todos los años se les conmine a leer las *Cartas marruecas* de don José Cadalso. Con el taller se produce la reflexión sobre la teoría a partir de la práctica. Pedirle a un niño que busque otro adjetivo que exprese mejor lo que quiere decir le hará ver que la gramática es un instrumento de gran utilidad, necesario, y que, incluso, puede resultar divertido. Así se llega a las reglas de forma natural, se mejora la ortografía. Leyendo su texto en voz alta se da cuenta de los errores en la puntuación, de las repeticiones innecesarias, de cómo cambiando esta o aquella palabra su texto mejora, se hace más brillante.

Pero el taller es mucho más que una escritura placentera. Exige una comunicación abierta entre los integrantes de la clase, profesor y alumnos, un intercambio social, se aprende a trabajar en equipo, con la seguridad de que lo que no se le ocurre a uno se le ocurrirá a los demás. Enseña a escuchar, saber discutir, argumentar, defender las propias ideas y ceder ante propuestas mejores. Un auténtico ejercicio de democracia del que estamos sumamente necesitados.

11. EL TALLER EN LA EDUCACIÓN PRIMARIA

Ya antes de llegar a la educación primaria hay muchos centros donde se prepara para la escritura a través de la lectura o de juegos orales. Nos llegan muchas iniciativas que no podemos recoger en su totalidad. En la escuela infantil Tullel, de Alcira, trabajan con niños de uno a tres años, cuidando mucho la atmósfera adecuada a través de la palabra, la canción y el cuento. Se cuenta también con la colaboración de las familias. Los niños eligen un libro de la biblioteca, lo llevan a casa para compartirlo con los padres, «leyéndoles» las imágenes, aprendiendo palabras nuevas. Otras actividades que van preparando el empedrado camino de las letras son audiciones, teatro y cuentacuentos. También con niños pequeños, de cuatro y cinco años, se trabaja en la escuela de Novelda de Guadana. La ratita Lucy viaja de casa en casa metida en una cesta con libros, vídeos y revistas. En una asamblea diaria los niños ponen en común sus experiencias lectoras y muestran los dibujos sugeridos por esas escrituras.

De este alegre peregrinaje participa también *El libro viajero* (Editorial Edelvives) pensado para niños de cuatro años, que va de casa al cole y del cole a casa. El libro llega a la casa de uno de los niños el viernes y debe regresar el lunes siguiente. Es, pues, un amigo de fin de semana. En la casa se lee en familia todo lo que se ha escrito con anterioridad para poder continuar la historia, que debe ser consensuada por la familia. También las ilustraciones deben hacerse conjuntamente. El cuento se va leyendo en la clase a lo largo de la semana. En el CEIP Tinguaro, de Vecindario (Gran Canaria), los alumnos de cinco años escriben, dibujan, anotan en su «Agenda escolar», que después llevan a casa para que los padres escriban también sus comentarios. Ambas nos parecen bellas iniciativas.

El aprendizaje en primaria se puede hacer como un juego, pero un juego organizado según objetivos previos y no lanzarlos a inventar sin ningún tipo de dirección ni restricción. Como dice Kohan, tan empobrecedora es la copia como la falta de orientación. El taller de escritura extrae lo mejor de ambos casos, pero constituye un instrumento concreto que estimula la capacidad creativa, la producción propia y el pensamiento divergente, a la manera que veíamos en Rodari con anterioridad. Ana Franco ha publicado en Alhambra el libro *Escribir: un juego literario*, en el que, como hace Kohan, da una consigna que es como un punto de partida, el pretexto —en su más literal sentido— para iniciar la actividad creadora. Se toman palabras o frases de un libro que sean sugerentes y se proponen distintos aspectos del relato. Hay dos fases, la de escritura y la de lectura o puesta en común. Dependiendo de la edad de los niños los libros que suele utilizar van desde *El mago de Oz*, *Moby Dick*, *El Aleph* o *La ciudad de los prodigios*, estos últimos con adolescentes.

La web viene una vez más en nuestro auxilio. En el sitio *www.educalia.es* se pueden encontrar otros tipos de talleres, para que puedan hacerlo utilizando internet. Uno de ellos es *La fábrica de los cuentos*: se presentan varios objetos y los internautas escogen dos. Los objetos son de historias que ya conocen, como la flauta de *El flautista de Hamelin* o el zapatito de cristal de *La Cenicienta*. Están dirigidos a niños a partir de seis años y la actividad dura entre quince y treinta minutos. Con niños de esta edad se puede trabajar muy bien a través de estímulos sensoriales, como ya enseñó, hace casi un siglo, esa gran pedagoga que fue Maria Montessori. Silvia Kohan nos ha detallado muchas de sus consignas. Sirvan de ejemplo:

a) La caja comunitaria. Se coloca una caja de cartón en el centro del grupo. Se reparten diez tiras de papel a cada niño para que apunte en letra de imprenta una palabra en cada tira de la siguiente manera:

- una palabra dulce
- una palabra suave
- una palabra muy larga
- una palabra muy corta
- una palabra mojada
- una palabra amarga
- una palabra roja
- una palabra verde
- una palabra ruidosa
- una palabra silenciosa

Se colocan todas las palabras en la caja y se mezclan. Se pide a los niños que escriban un cuento redondito, o uno helado.

b) Vamos a sentarnos con los niños alrededor. Les pedimos que digan la primera palabra que se les ocurra. Las apuntamos en la pizarra y, combinando las sílabas de esas palabras, formamos cinco palabras inventadas. Luego, entre todos, escribimos una definición, hasta obtener una especie de diccionario disparatado.

Con niños de primaria pueden hacerse mil juegos como éstos y otros muchos que se nos ocurran. Basta ponerles en el disparadero creativo para que se lancen como flechas certeras y veloces. Pero es necesario darles ese pequeño empujón. Los niños pasan demasiadas horas frente a la televisión, lo que les hace más pasivos que los niños que no crecieron con ella.

También podemos aprovechar el ordenador, para cuyo manejo tienen una facilidad que a los mayores nos deja perplejos, para que escriban sus textos. Verlos impresos después les dará la sensación de ser escritores «de verdad».

12. Un consejo siempre válido

Niños y adultos queremos progresar y que nuestro progreso sea reconocido. Para animar a escribir es un buen camino dar a conocer lo escrito. Todos hemos participado cuando éramos niños o adolescentes en alguna representación teatral. ¡Qué emoción experimentamos al aparecer en público! No nos importó esforzarnos en los ensayos para hacerlo bien. ¡Iban a venir a vernos! Algo parecido puede funcionar en la escritura. La Asociación Cultural La Caracola lleva mucho tiempo aplicando este método. «Creemos —dicen sus organizadores— que la mejor manera de entrar en el mundo de los libros es haciendo libros colectivos o individuales, libros mecanografiados o manuscritos.» En doce años han conseguido que los niños produzcan unos cien mil textos, ochenta revistas escolares y varios cientos de libros únicos, además de cuatro publicaciones que recogen la experiencia de algunos talleres.

Esteban Villarrocha y Fernando Lasheras han contado una de esas inciativas, llevada a cabo en Huesca: «La mirada de ochocientos niños y niñas de entre diez y doce años ha dado como resultado *La ciudad escrita*, un libro sugerente e intuitivo que nos descubre a los adultos una especial percepción de Huesca, unas impresiones de nuestra ciudad que, además de llamarnos la atención, nos inducen a la reflexión».

Los participantes trabajaron sobre distintas propuestas de escritura. Inventariando calles, detallando esquinas, portales, hicieron catálogos de carteles, pintadas; elaboraron un «Cuaderno de quejas» remitidas a las autoridades; imaginaron una ciudad del futuro; realizaron un jardín con letras a modo de plantas.

Nos parece una bella y eficaz idea.

13. LA OPINIÓN DE LOS EXPERTOS

A estas alturas esperamos que le haya quedado claro que no queremos hacer «literatos», sino fomentar una inteligencia activa, expresiva, articulada, capaz de pensar con claridad y también de comunicarse con brillantez y eficacia. La escritura nos sirve como gran vehículo para ese despliegue. Por eso nos identificamos con las corrientes pedagógicas que enfatizan la importancia de «escribir para aprender», como procedimiento de aprendizaje esencial en todas las disciplinas. Desde los años setenta existe en Estados Unidos el National Writting Project, que se ocupa de formar a los profesores para que enseñen a escribir. Este movimiento ha logrado que escribir una composición o una narración sea algo que los alumnos hacen diariamente en los colegios de Estados Unidos.

En España, nos han interesado mucho los trabajos de Felipe Zayas, Carmen Rodríguez y Ana Martínez para elaborar una didáctica de la lengua basada en la escritura. Puede verse más información en la web de Felipe Zayas.

Las investigaciones nos dicen que la calidad de las ideas que contienen las historias que los niños cuentan oralmente es una de las bases de la buena escritura. Juel sostiene que la capacidad de un niño para contar una buena historia está relacionada con la experiencia que tiene en la lectura. Si no son buenos lectores, las historias son poco más que listas de lo que han visto. Es interesante comprobar que los textos escritos de los niños comienzan siendo menos complejos y más elementales que sus narraciones orales. Hacia los once y los catorce años se da un cambio importante. Se percatan de que la escritura no es mera «habla escrita», y dan a sus redacciones una forma que no utilizan al hablar. El niño comienza a tener en cuenta el punto de vista del lector y el propósito de la escritura.

Los niños que no son buenos escritores —y damos a esta expresión un sentido amplio que incluye pensar, razonar, explicar, narrar— «cuentan sus pensamientos», es decir, escriben las ideas que les vienen a la mente, en lugar de hacer una búsqueda sistemática de sus conocimientos relevantes. Encontramos aquí las etapas que mencionamos antes al hablar de la invención. Los niños no se dan cuenta de que no todo lo que se les viene a la cabeza mientras escriben es relevante. Es decir, no saben buscar bien ni seleccionar. También suelen tener muchas dificultades para revisar y corregir sus textos. Y a estas alturas ya sabemos la importancia que la corrección tiene para la mejora de las actividades expresivas.

Los niños han terminado la escuela y van a pasar a la enseñanza secundaria. Nosotros también vamos a pasar al siguiente capítulo.

6

EL ESCOLLO DE LA SECUNDARIA

1. RECORDANDO EL PARADIGMA

La escuela secundaria disuade de leer, dicen las encuestas. Y posiblemente también de escribir. Ambas cosas se convierten en «deberes» de clase, con lo que se vuelve obligación lo que antes parecía un placer. Es difícil coordinar la aridez de dos asignaturas —lengua e historia de la literatura— con el deseo de fomentar la afición a la lectura y a la escritura. Por eso, y atendiendo al papel central, nuclear, transversal, omnipresente de la palabra, soñamos con una gran *Área de lenguaje y comunicación*, en la que estuviera integrada la biblioteca escolar, que funcionaría como un Centro de Documentación y Expresión. Esto supondría crear un puesto de bibliotecari@ escolar, con una formación muy especializada, porque tendría que encargarse de las actividades de fomento de la lectura y de la organización de los talleres literarios.

Es en la enseñanza secundaria donde la complejidad del nuevo paradigma de enseñanza del lenguaje que defendemos muestra su dificultad y su grandeza. Recuerde que, según la ambiciosa propuesta ministerial, la «competencia lingüística» incluye «formarse un juicio crítico y ético, generar ideas, estructurar el conocimiento, adoptar decisiones, dar coherencia al discurso y a la acción, expresar pensamientos y emociones» y, por supuesto, «disfrutar leyendo y escribiendo». Ya conocen nuestro lema: *enseñar a usar bien el lenguaje es enseñar a usar bien la inteligencia.*

Es obvio que gran parte de esos factores corresponden a todas las asignaturas y no sólo a la de lengua. Por supuesto. En cada una de ellas queremos que el alumno aprenda a pensar y a hablar coherente e informadamente sobre un tema. En historia pretendemos que sea capaz de hablar con coherencia, lógica, claridad, conocimiento y sentido crítico acerca de los fenómenos históricos. En ciencias naturales sobre los fenómenos de la naturaleza, y en matemáticas sobre los números. Todas las asignaturas tienen un dinamismo expresivo que hay que educar y que en muchos aspectos se solapan. La etapa de asimilación, recepción o aprendizaje tiene que ser prolongada por la etapa expresiva.

2. UN EJEMPLO DE LA LINGÜÍSTICA QUE DEFENDEMOS

Comprender un mensaje es una de las metas de la educación lingüística. Desde un punto de vista formal, exige conocer el código y saber lo suficiente del tema para realizar la descodificación, o, dicho en cristiano, entenderlo. Pero en la vida real el asunto es más complejo. La incomprensión no se da por falta de recursos lingüísticos, sino por otras razones. Pondremos como ejemplo algo que preocupa mucho a los adolescentes: las dificultades de entendimiento en las familias o en las relaciones íntimas. ¿Cuáles son los principales obstáculos? Haremos un rápido inventario:

a) Interpretamos las palabras sin darnos cuenta de que estamos interpretándolas. Creemos percibir objetivamente «su verdadero significado», sin percatarnos de que estamos reconstruyendo las intenciones del hablante a partir de las pistas que nos da. Con frecuencia no nos damos cuenta de que estamos usando nuestros propios códigos, creencias, prejuicios para descifrar esas claves. Como dice Aaron Beck: «Las parejas malavenidas manifiestan la misma clase de distorsiones cognitivas que mis pacientes deprimidos o ansiosos. Al igual que ellos, las parejas tienden a fijarse más en lo que está mal en sus matrimonios y a descuidar o no querer ver lo que va bien». Lo que sucede con esta confusión de códigos es que «aunque las parejas piensen que hablan el mismo lenguaje, lo que *dicen* y lo que sus compañeros *oyen* suelen ser cosas muy diferentes».

b) Hombres y mujeres hablan y escuchan de manera distinta en nuestra cultura. Por ejemplo, las mujeres parecen considerar las preguntas como medio para mantener una conversación, mientras que los hombres las consideran como peticiones de información. Por otra parte, suelen interpretar la agresividad de su interlocutor como un ataque que rompe la relación. Los hombres, en cambio, toman la agresividad como una simple forma de conversación. Por último, las mujeres tienden a discutir sus problemas, compartir experiencias y brindar seguridad. Están más dispuestas a compartir sentimientos íntimos y secretos. Los hombres rehuyen hablar sobre temas íntimos y tienden a oír a las mujeres (y también a los otros hombres) que discuten problemas con ellos, como si hicieran explícitas demandas de soluciones en vez de buscar un oyente solidario.

c) Toda comunicación es evaluada en dos planos: cognitivo y afectivo. En un plano podemos comprenderla y en otro no. Patricia Noller señaló que las parejas con matrimonios desgraciados eran menos perspicaces en descifrar lo que querían decir sus cónyuges. Sin embargo, comprendían sin dificultad los mensajes de extraños.

En fin, la comprensión es una hipótesis interpretativa que tiene que irse confirmando. Lo malo es que con frecuencia un sujeto sólo admite la información que corrobora su opinión previa. Así es como se mantienen los prejuicios. Conclusión: la comprensión no es una captación súbita y definitiva, ni una mera habilidad lingüística. Es un proyecto —con frecuencia un proyecto ético— que exige sentido crítico, diligencia y en ocasiones grandes dosis de paciencia. Sirva este ejemplo para demostrar que la enseñanza de la lengua va más allá de la lingüística.

3. La adolescencia y el lenguaje

La relación de los adolescentes con el lenguaje es compleja. Es la etapa de la reserva y al mismo tiempo la etapa de la confidencia. Por regla general, se hace más difícil la comunicación con los padres, pero aumenta el grado de intimidad con los amigos. Así cuenta Zeldin la situación: «Esto es lo que opina un muchacho de diecisiete años sobre las conversaciones que mantienen en su casa: "Cuando hablo con mis padres siento que me tratan con condescendencia. Piensan que son superiores, me ven inferior intelectualmente. Hablo mucho mejor con mis amigos, así que realmente no me esfuerzo por hablar en casa. Papá nunca escucha realmente. Mamá siempre tiene que ocupar el centro de atención sin que se la interrumpa. Creo que no pasa nada por interrumpir, demuestra interés. Es mejor con mis amigos porque me tratan como a un igual y se apasionan por cosas que los padres no. Una conversación debe estar animada por la pasión que sentimos por los temas"».

En un reciente estudio titulado *Jóvenes y valores*, realizado por Javier Elzo, Carles Feixa y Esther Giménez-Salinas, se habla de que el 40 % de las familias son «nominales», y en ellas no se da apenas comunicación. «Todo el día sin verse para luego decirse, por todo discurso, "Pásame el pan".» Nuestra duda es si la comunicación familiar fluida ha sido alguna vez un modelo generalizado. Tal vez estemos creando, más por preocupación de lo actual que por nostalgia de lo pasado, el mito de que la conversación fue alguna vez la columna vertebral de la vida familiar, antes de la televisión, cuando en casa lo único que se podía hacer era hablar. En la Inglaterra isabelina, los visitantes extranjeros comentaban que las comidas transcurrían en silencio. Durante muchos siglos se ordenó a los niños que guardaran silencio. En el internado en que estuvo una de nosotros, no se podía hablar en el comedor, a excepción de los domingos. Está claro que no cualquier tiempo pasado fue mejor.

El tema implícito fundamental de la conversación familiar es cómo pueden convivir personas de distinto temperamento y distinta edad. Tal vez nuestra idea del lenguaje nos lleve a exagerar las cosas, pero la conversación nos parece tan profundamente enraizada en nuestra sociabilidad, que creemos que para tener una vida satisfactoria los humanos tienen que inventar continuamente nuevos modos de conversación. En una relación amorosa, dos personas que proceden de familias y culturas privadas diferentes tienen que inventar un modo suyo, peculiar, de hablarse. Continuamente estamos diciendo que una familia es, ante todo, un sistema de comunicación. Pues bien, supone que el modo de hablarse, de conversar, va a definir la esencia familiar.

Uno de los problemas de tener un adolescente en casa es que fuerza a los padres a tener que conversar de otra manera, cosa que no suele ser sencilla. Se encuentran con un interlocutor casi desconocido. Y, en cierto sentido, así es. Los intereses y los problemas del adolescente son nuevos. Se vuelve reflexivo, le interesa mucho su intimidad, que no acaba de entender muy bien, puede volverse rebelde e hipercrítico. La relación con el grupo se hace más intensa. Aparece una tendencia a la fabulación personal. Lo que le sucede a él es algo único. Los nuevos medios de comunicación —internet y el móvil— son los vehículos preferidos de su relación con los demás, lo que les recluye voluntariamente en su habitación.

Los psicólogos han estudiado el fenómeno de la «apertura de la intimidad» —la *disclosure*— y consideran que aumenta claramente durante la adolescencia, pero sólo dirigida a los amigos. Este fenómeno es mayor en chicas que en chicos. Suelen atribuir varias funciones a este hecho: el reforzamiento de los lazos sociales, la clarificación de la propia intimidad, y la expresión del propio yo.

4. LA ÉPOCA DE LOS DIARIOS

Estas necesidades hacen que muchos adolescentes escriban diarios. Según los expertos, este tipo de escritos suele iniciarse en momentos de crisis y, sin duda, la adolescencia lo es. Manuel Alberca ha realizado un estudio sobre la práctica del diario durante la adolescencia. Un conflicto emocional o familiar, en ocasiones coincidente con el regalo fortuito de un libro en blanco, desencadena en muchos chicos y chicas el deseo de escribir en él. Las chicas suelen ser más aficionadas a hacerlo que los chicos. La convicción básica, común a muchos adolescentes, es que hay cosas que no se pueden contar a nadie, pero que hay que contar. «Se nos olvida pronto —comenta Alberca— que la adolescencia es una etapa dura, donde uno vive entre la vigilancia de los padres y la sensación de marginación a la que le somete el resto de la comunidad: el diario tiene entonces un valor importantísimo en la construcción del yo.»

Tras realizar setecientas encuestas en distintos institutos de BUP, FP y en facultades andaluzas, concluye que los diarios son más numerosos de lo que a primera vista podría esperarse «de un país sin apenas tradición de escritura autobiográfica, incluso entre escritores». El 35 % de los hombres y el 76 % de las mujeres encuestados han llevado un diario en el pasado y/o en el presente. Su estudio no incluye fragmentos de diarios, pero revela cosas curiosas. Por ejemplo, la precocidad de muchos diaristas. «Mi primer diario lo tuve a los ocho años, durante ocho o nueve meses, pero no empecé a escribir en serio sobre mí hasta los trece años y aún no lo he dejado», reconoce una chica a los diecisiete. Sin embargo, la mayoría admite haber comenzado entre los doce y los dieciséis años, y mantener una frecuencia de escritura que depende directamente «de la intensidad de lo vivido». Muchos de ellos utilizan escritura metaforizada u otros idiomas, en parte para resguardarse de lectores no deseados. Hay quien se inventa escrituras sólo comprensibles para él. Lo que se desea evitar es el hallazgo por parte de los padres de sus confesiones y, más concretamente, cualquier referencia a cuestiones sexuales.

El comienzo de su escritura recae en dos motivaciones: el deseo de recordar lo vivido y la necesidad de desahogo. Un diarista ya maduro veía en él a «un amigo discreto, no chismoso». Su abandono, en cambio, viene motivado por causas dispares: la falta de tiempo, la normalización de relaciones afectivas, la escasez de cosas interesantes para escribir y la vivencia de una experiencia de desamor. Un número muy elevado de diaristas mujeres destruyeron su diario cuando rompieron con su chico y comprobaron que «releerlo era acordarme de él». Sin embargo, la motivación fundamental para su destrucción (36 % de los encuestados) radicaba en la evidencia o sospecha de que alguien lo había leído o podía leerlo.

Mencionamos este asunto como una prueba adicional de que durante la adolescencia es posible animar a la escritura y también a la lectura sobre los temas que preocupan a los adolescentes. Se trata, lo diremos una vez más, de un acercamiento vital —y no académico— a la palabra. Joaquín Sabina, en el prólogo del libro *Con buena letra*, que recoge todas las letras de sus canciones, explica cómo en la adolescencia la escritura se convierte en una especie de antídoto contra el desengaño: «A los catorce años poseía mi cuaderno a rayas cada vez más lleno de ripios contra el mundo, mi guitarra cada vez más desafinada, y un plano del paraíso que resultó ser falso. Y la vida, previsible y anodina, como una tarde de lluvia en blanco y negro».

¿Y si encargamos a los jóvenes escribir cosas que tengan valor real para ellos? Diarios, por supuesto, y cartas para protestar sobre algo, informes sobre temas candentes, manifiestos, breves obras de teatro, guiones de cine. Hemos participado en alguna de las actividades organizadas en Cartagena, alrededor del premio Mandarache, en el que más de mil jóvenes se convierten en jurados para dar un premio a una novela. Se reúnen en grupos y tienen que escribir su opinión, motivándola. El éxito de la iniciativa se basa en que se les pide no sólo que lean, sino que participen en una actividad.

Álvaro Pombo, nuestro espléndido poeta y novelista, dirigió durante siete años un «taller de escritura» dirigido a jóvenes drogadictos en período de desintoxicación, dentro del Proyecto Hombre. Eran personas muy afectadas por su enfermedad, con grandes dificultades para articular una expresión coherente. Tenían que escribir pequeñas redacciones sobre temas que les interesaban, y que luego se leían y comentaban en voz alta. Según nos dice Pombo, les resultaba emocionante poder hacerlo, porque durante unos minutos eran objeto de la atención de los demás.

5. OTRO EJEMPLO DE «LINGÜÍSTICA PRÁCTICA»

En los últimos años se ha despertado un gran interés por educar la «asertividad» de nuestros niños y jóvenes. Se trata de vencer un tipo de miedo, y lo interesante para nuestro asunto es que la herramienta para hacerlo es lingüística. Hay un miedo especial a tener que adoptar una postura firme para mantener las propias ideas, expresar las necesidades o sentimientos, reclamar los derechos. Es la timidez de la víctima, que tiene muchas variaciones. Rehusar algo a alguien, reclamar una deuda, expresar el desacuerdo, protestar ante un comerciante. Un caso muy frecuente es el miedo a «decir no». Un caso muy corriente durante la adolescencia, cuando hay una imperiosa necesidad de ser aceptado por el grupo.

Los psicólogos y educadores consideran que es una habilidad social que se puede y se debe enseñar. Es, en gran parte, una habilidad expresiva. No es que el hecho de saber cómo protestar adecuadamente cuando uno se siente agredido resuelva las situaciones de tensión, pero al menos sabemos que carecer de esas capacidades las hace todavía más difíciles.

6. NECESITAMOS PROGRESAR

Todos —jóvenes y viejos, hombres y mujeres— queremos sentir que progresamos. Es uno de nuestros impulsos más poderosos y constantes y, sin embargo, no solemos aprovecharlo pedagógicamente. En ocasiones, es difícil, pero no en lo referente a la escritura. El Proyecto de Escritura de la ciudad de Nueva York da unos interesantes consejos a los docentes:

a) Anima a los alumnos a guardar los borradores. Se pueden leer, estudiar, analizar.

b) Trae a clase borradores, galeradas corregidas y versiones finales de escritos y autores famosos. Se puede comparar un borrador con su producto acabado correspondiente, para analizar el proceso de mejora y desarrollo del texto.

c) Compara el acto de escribir al de dibujar o realizar un trabajo de plástica. También se hacen «borradores» o «esbozos» de cuadros, que son universalmente admirados.

d) Aprovecha tus propios borradores para la clase. Muestra tu trabajo de escritura. Los alumnos pueden sorprenderse de descubrir que su profesor realiza escritos tan «torpes» al principio y luego es capaz de reformularlos y conseguir textos satisfactorios.

Cuenta Daniel Cassany que durante un cursillo de perfeccionamiento de redacción que daba a maestros, propuso a los alumnos que comentaran un viejo escrito suyo, del que se sentía un poco avergonzado. Tras haberlo hecho, una alumna dijo: «¡Qué alivio! Esto me da esperanza para mejorar». «Sonreí —cuenta Cassany— y le pedí que aclarara su comentario. Explicó que sus maestros nunca le habían contado que también ellos necesitaban aprender a escribir. O que también tenían dificultades. Siempre se habían presentado como unos redactores completos y sin lagunas. El hecho de que su profesor reconociera sus propios errores, o que mostrara cómo había mejorado con el tiempo, le daba confianza para su propio aprendizaje.» Recuerdo que en un bello libro sobre resolución de problemas, el gran matemático Miguel de Guzmán explicaba su manera de solucionar uno de ellos. Al cabo de un par de páginas, de repente descubría que se estaba equivocando y que tenía que rehacer el camino. «Los matemáticos profesionales también nos equivocamos —decía— y eso tienen que saberlo nuestros alumnos, para que no se desanimen cuando les pasa a ellos.» De hecho, otro gran matemático, Polya, autor también de un famoso texto sobre resolución de problemas, decía: «He llegado a la conclusión de que yo me equivoco el mismo número de veces que mis alumnos. Mi única ventaja es que yo me doy cuenta antes que ellos de que he metido la pata y la saco con más rapidez».

7. ¿QUIÉN DEBE CORREGIR LA EXPRESIÓN LINGÜÍSTICA?

Volvamos a la escuela. Para progresar en la escritura es necesario corregir, lo que suele llevar a los docentes muchísimo tiempo. Por eso, se plantean dos preguntas esenciales: ¿Quién debe corregir? ¿Cómo debe hacerse para que sea útil el esfuerzo?

Si educar la expresión lingüística es educar la inteligencia, todos los profesores deben corregir los escritos de sus alumnos desde el punto de vista de la expresión. Una exposición desordenada, un razonamiento confuso, un ejercicio impreciso o retórico demuestran una mala formación intelectual, aunque el alumno haya incluido en ese barullo los datos que le hemos pedido. Los profesores de lenguaje, por supuesto, tienen una especial relevancia en todo lo que tenga que ver con la expresión, pero en el paradigma que estamos describiendo no es una exclusiva responsabilidad suya, sino de todos los docentes. Usar el lenguaje es usar la inteligencia, y al revés.

Pero no siempre han de ser los profesores los que corrijan. También conviene que los alumnos lo hagan entre sí. Este procedimiento tiene varias ventajas: descarga al profesor de una carga pesada, suele ser eficaz y exige que los alumnos afinen también su sentido crítico. Puede hacerse de diferentes maneras: *a*) Por parejas al terminar un escrito. Los alumnos se intercambian los textos, los corrigen y después se explican las modificaciones que ellos harían. Cada uno es libre de aceptar o no los cambios propuestos por el compañero; *b*) Se exponen los textos y todo el mundo puede añadir comentarios; *c*) Por turnos. Unos alumnos se encargan durante un espacio de tiempo de corregir los textos de los demás alumnos, en casa o en la misma clase; *d*) Se leen en voz alta y se comentan; y *e*) Mientras los alumnos escriben, el profesor va leyendo los textos y marcando alguna incorrección, para que el alumno las corrija él mismo.

Otro problema es cómo debe ser la corrección para que resulte útil. Con frecuencia, los alumnos se limitan a contar el número de faltas y a archivar o tirar el ejercicio. Hay algunas recomendaciones de sentido común. No se puede corregir todo lo que hacen mal, sino centrarse en cada ejercicio en algún tema. En segundo lugar hay que señalar también los aspectos positivos, no sólo los negativos. Por último, conviene no perder de vista que estamos en un proceso largo de mejora, y que la corrección es una herramienta más. Sobre este asunto resulta muy útil el libro de Daniel Cassany *Reparar la escritura*.

8. LOS TALLERES LITERARIOS EN SECUNDARIA

La mayoría de los adolescentes se sienten muy inseguros cuando tienen que explicar algo e incluso aceptan su incapacidad. Esto no es bueno. «Hay que darse cuenta de que redactar correctamente —lo cual no es un índice de sensibilidad literaria— es ante todo un problema psicológico», dice Josep Maria Espinàs en su libro *Redactar es ordenarse*. Los alumnos de cualquier edad, pero de manera muy determinante en la adolescencia, pueden escribir verdaderos textos literarios. Aprenden que con la palabra escrita es posible describir y crear mundos inéditos, divertirse y comprobar que lo que hacen tiene tanto valor como puede tener un libro consagrado. Porque —como dice Kohan— «aceptar las infinitas posibilidades de la literatura incluye los textos resultantes del taller de escritura en la escuela».

¿Qué debe hacer el profesor? Lo primero que debe lograr es un ambiente propicio. El ideal sería que el taller no se hiciese en la clase de lengua, para que la atmósfera fuera distinta de la habitual. Los alumnos no deben sentirse juzgados, ni limitados, ni pesar sobre ellos el fantasma de la calificación. Es fundamental favorecer la alegría y el buen humor y sobre todo evitar la crítica en un primer momento. Los estudios sobre la eficacia del *brainstorming*, la tormenta de ideas para fomentar la creatividad, demuestran que en un primer momento se debe aparcar toda crítica. Lo importante es que broten con fluidez muchas ideas. La selección vendrá después.

Si se consigue un buen ambiente, los chicos se desinhiben, son capaces de expresar sus emociones y sentimientos por escrito. Descubren las mil posibilidades del idioma y escribir puede convertirse en una actividad libre y placentera, con suerte en un hábito que perdurará a lo largo de su vida. ¿Qué es lo que se puede escribir? Un cuento, una carta, una poesía. En esa experiencia conmovedora que fue la escuela de Barbiana la redacción epistolar fue el instrumento esencial. Para los que no sean pedagogos queremos contar que *Carta a una maestra* fue un libro clásico de la pedagogía y de la sociología italiana de mediados del siglo XX. Un libro conmovedor, escrito con rabia, pero sobre todo con dolor, por ocho chicos que habían vivido en su propia carne la injusticia de una escuela clasista que les dejaba fuera del «sistema», sin darles siquiera el diploma básico obligatorio. En la escuela de Barbiana, una aldea de las montañas próxima a Florencia, un cura, Don Milani, les salvó. Se hizo célebre en Italia por su tipo de formación, que no excluía a nadie, que sacaba lo mejor de ellos mismos y que les hizo sentirse orgullosos de su cultura. Frente a él, una escuela funcionarial, anquilosada, incapaz de enseñar, sólo de reproducir, que creaba seres individualistas, arribistas y desinteresados de la auténtica cultura. Los chicos aprendieron a escribir, como un instrumento para su gran reivindicación. Es un libro que deberían leer todos los maestros, todos los que aman enseñar, ya que, como estos chicos muy bien escriben, con su estilo sencillo pero contundente, «el saber sólo existe para darlo».

Trabajar con textos de autores consagrados, ampliando el léxico, manejar distintos géneros breves, como un chiste, un refrán, un haiku, una adivinanza, una copla; definir e inventar argumentos, conocer al personaje —por ejemplo, haciéndole cada estudiante una pregunta—, inventar personajes que sean muy diferentes de uno mismo, derivar una historia de otra, mezclar fragmentos. Se pueden hacer trabajos individuales y colectivos. Escritos breves e incluso se puede hacer un taller de novela durante todo el curso. Les puede divertir escribir una novela negra introduciendo frases que inciten al miedo, como las «cortinas se movieron levemente» o «se oyeron unas pisadas lejanas que poco a poco se iban acercando», «era como si alguien respirase a su lado».

En la evaluación, que puede ser hecha entre todos, o en ocasiones también dar paso a la autoevaluación, se debe valorar la riqueza en la invención, el trabajo imaginativo, la audacia en la estructura, la resonancia y transformación del mundo exterior, la utilización de la dificultad planteada, el placer del texto, el dominio de la gramática y la ortografía. También es conveniente comparar con los primeros trabajos para comprobar el progreso experimentado. Nunca, bajo ningún concepto, una crítica que pueda humillar, ni siquiera disuadir o desilusionar. Sí una crítica que muestre, que dé nuevas pistas, que haga crecer y mejorar.

No hay que temer a la página en blanco. En este sentido, la escritura creativa es, fundamentalmente, una práctica. Cuanto más se practica, mejores resultados se consiguen, igual que sucede con cualquier otra actividad. Es en el entrenamiento cuando descubrimos el placer que nos proporciona y percibimos que no podremos abandonarla. A quien escribe poco se le ocurrirán menos ideas que a quien escribe mucho.

Ponerse en situación de escritura es aguzar los sentidos, tensar el ánimo, absorber todo lo que puede servir, descubrir múltiples resonancias. Trabajar con otros amplía el panorama, da lugar a la curiosidad y al asombro. Escribir es poner en movimiento las vivencias. Es liberar a los sujetos imaginarios que podemos ser. El taller constituye una movilización personal. Se aprende a sacar y pulir una idea que provoca algo y que antes era una masa difusa. Se pierde el miedo al «juicio externo». Es un espacio para transformar el campo personal en campo de ficción y encontrar la voz propia.

9. ESCRIBIR PARA APRENDER

Escribir bien —que no es escribir bellamente, sino eficientemente— es una actividad intelectual reduplicadamente activa. Exige explotar la memoria como se explota una mina. Formular los conocimientos es el modo supremo de aprendizaje. No sabemos de verdad una cosa hasta que nos la hemos explicado a nosotros mismos o se la hemos explicado a otro. Una de nosotros intenta enseñar a sus alumnos de derecho cosas aparentemente tan elementales como «hacer un resumen», lo que le sirve para comprobar una vez más hasta qué punto se trata de una tarea difícil. Hay que saber distinguir lo esencial de lo accidental, y después exponerlo con brevedad y precisión.

Cierto es que, al observar los textos legales, desearíamos que nuestros legisladores y juristas asistieran a un «taller de escritura legal», para evitar que el lenguaje jurídico en vez de público parezca esotérico. Desde principios de los años setenta empezaron a proliferar en Estados Unidos movimientos pedagógicos en la línea de lo que estamos aquí defendiendo. Promovían la escritura a través de todo el currículo educativo, de tal manera que todos los profesores debían estar implicados en su enseñanza. Se basan en la idea de que escribir es un acto de conocimiento que favorece el aprendizaje. C. Sutton ha estudiado el papel que ejerce el lenguaje en la elaboración del conocimiento científico, a partir de los escritos de investigadores famosos. Comprueba que los científicos utilizan el lenguaje natural para formular las primeras hipótesis. Son ideas imprecisas todavía, con frecuencia metafóricas, personales y con resonancias afectivas muy fuertes. Sería importante que utilizáramos bien este lenguaje expresivo para introducir a nuestros alumnos en la ciencia. Fulwiler, Bean, Drenk, Jorda y otros muchos han sugerido métodos para utilizar la escritura en el aprendizaje: hacer resúmenes de textos, buscar argumentos para la tesis, escribir diarios de clase o de materia, divulgar la ciencia, explicar gráficos verbalmente, etcétera, etcétera, etcétera.

En la universidad no se enseña a usar bien el lenguaje y, por lo tanto, no se enseña a usar bien la inteligencia. Pasar un examen es más importante que saber, y esto es una desdicha pedagógica.

Escribimos para darnos cuenta de lo que pensamos y sentimos. Para que se abran los caminos. Para tender un puente entre el pasado y el futuro, para dejar nuestra huella como el hombre primitivo la dejó en las profundidades de su cueva, para crear, es decir, para hacer que algo bello que no existía, exista.

III

La creación literaria

7

HISTORIAS DE ESCRITORES

1. El oficio de escritor

Hasta ahora hemos hablado de la escritura como arquetipo de la inteligencia creadora, activa, elocuente, es decir, como una actividad ubicua y necesaria que todos debemos realizar. Un médico debe saber hablar a los enfermos y ordenar sus pensamientos. La disminución de médicos humanistas no nos parece buena noticia para la medicina. Un físico debe escribir bien sobre física, que es algo más que enunciar fórmulas. Pero ahora vamos a hablar de la escritura como profesión o como forma de vida. La cultura es una caudalosa corriente de tradiciones. Una de ellas es la literatura. Desde el origen de los tiempos los humanos han necesitado contar historias, cantar gestas, mantener recuerdos. La experiencia literaria crea su propio mundo. Nos encantaría poder hacer una «historia de la literatura desde dentro». ¿Cómo se irían precisando los ritmos poéticos? ¿Quién descubriría la solemne musicalidad del alejandrino, la frescura del romance o la contundente del soneto? Hay una cosmogonía lingüística asombrosa. ¿Cómo no admirarse ante la aparición del subjuntivo, el modo de la irrealidad, de la posibilidad, de la condición?

«Poéticamente habita el hombre la tierra», hemos repetido. Y, en efecto, la experiencia literaria ha ido creando un complejo duplicado del mundo. Ha transfigurado la realidad mediante las palabras. Francisco Umbral ha dicho que la lengua se sirve de los escritores para vivir, expandirse, inventarse. Le tomamos la palabra y, para averiguar en qué ha consistido esa utilización, vamos a introducirnos en una multitudinaria reunión del Parnaso. Nos convertimos en reporteros para hacer una «investigación de campo» y ver lo que los escritores nos dicen. Después, en el capítulo siguiente, pondremos en limpio esa investigación, pasaremos de la anécdota a la categoría, es decir, construiremos una teoría.

Para los antiguos, el único arte noble era la poesía, porque estaba en contacto con la divinidad que soplaba al oído del poeta sus revelaciones. Las demás artes eran serviles. La idea de «inspiración» pertenece al ámbito religioso, y por ello resulta chocante que se utilice fuera de ese contexto. Es evidente que un ateo no puede hablar de inspiración. «También yo tengo una visión de Dios —escribía Rilke—, soy ejecutor dócil y humilde de las órdenes que me dictan de allá arriba.» Nosotros, que admiramos fervorosamente el talento literario, rechazamos, sin embargo, la aparatosa excepcionalidad del escritor. Nos parece que la idea de «inspiración» es un ejemplo de pensamiento perezoso, y que tal vez los mismos escritores hayan creado esa mitología para enaltecer su figura. Tal vez a esto se refería Rilke al decir que los poetas mienten mucho. El escritor israelí Abraham Yehoshua afirma categórico que «no es ni será jamás una profesión como las demás, constituye una actividad sorprendente que exige explicación y a veces justificación». Y Elena Quiroga decía que era la profesión que más se acercaba a Dios, porque como Él, el escritor podía crear seres de la nada. No existe la nada como tal y cuando uno escribe lo hace desde un antiguo legado de seres que escribieron antes que uno mismo, de la memoria, la experiencia vital de cada cual, de un determinado contexto cultural y social y de la infancia, ese territorio tan propio e irrepetible como la huella dactilar. No, no hay que creerse como Dios. Una dosis de humildad conviene a todas las personas, pero quizá más a los escritores, con frecuencia propicios a la vanidad. Hemos conocido de cerca a bastantes y no parece que haya que ensalzarlos más que a cualquier otra persona que realice bien su trabajo. Aunque algunos se empeñen en asegurarlo no es, ni muchísimo menos, la profesión más dura, por el contrario es un oficio que tiene notables ventajas frente a la mayoría de ellos, empezando por la nada despreciable de ser cada uno su propio jefe y poder organizar su tiempo como le venga en gana. No es rutinario ni aburrido, aunque a veces sea desesperante, porque no se logra plasmar lo que se quiere, o porque lo escrito está tan lejos de lo sentido como puede estar una radiografía del ser que ha sido radiografiado.

Materialmente es muy barato, basta un papel y un lápiz o bolígrafo (ya casi nadie escribe con pluma), quizá ahora un ordenador, y, además se puede hacer en cualquier parte. Eso sí, se necesita «una habitación propia», un espacio propio que preserve la necesaria soledad y nunca viene mal contar, como añadió Virginia Woolf, junto al propio espacio, unas cuantas guineas. Quizá por eso, por no poseer un lugar y un dinero propio, ha habido a lo largo de la historia de la literatura muchas menos escritoras que escritores, además de por la diferencia en cuanto a la educación. No olvidemos que hace ochenta años, en España a la mujer le estaba vedado asistir a la universidad.

2. ¿ES EL ARTE UNA PASIÓN INÚTIL?

Ramón Nieto, en un librito delicioso en el que teoriza sobre el escribir, apuntando lo paradójico del oficio, dice: «El escritor es alguien que se dedica a poner todo su empeño en hacer aquello que no sabe y cuando culmina una obra, que en un principio no sabía en qué iba a consistir, lo aprendido no le sirve para la obra siguiente. Al iniciar la segunda obra ha de olvidar la primera y meterse en un nuevo laberinto de dificultades que ha de sortear a partir de una página en blanco». Nieto cree que el trabajo de un escritor es un trabajo inútil, y que esa conciencia de la inutilidad de su tarea le marca. También García Márquez piensa que es algo que no sirve para nada, pero por eso mismo le asombra aún más el que haya tantos escritores que no puedan dejar de escribir. «¿Qué clase de misterio es ese —se pregunta— que hace que el simple deseo de contar historias se convierta en una pasión, que un ser humano sea capaz de morir por ella, morir de hambre, frío o lo que sea, con tal de hacer una cosa que no se puede tocar, que al fin y al cabo, si bien se mira, no sirve para nada?» Sartre se lamentaba de que la literatura no hubiese sido capaz de salvar nunca la vida de un niño, y la jovencísima revelación inglesa Zadie Smith, autora de *Sobre la belleza*, al reflexionar sobre las sensaciones que produce la escritura de un nuevo libro dice: «Nadie necesita nada que uno vaya a escribir. La gente necesita queso, coches, o vestidos [...] tu novela es absolutamente superflua, así que puedes escribir lo que te plazca». Algo semejante parece decir George Steiner, al constatar que lamentablemente lo que llamamos cultura no nos hace mejores, lo que resulta literalmente escandaloso.

Todo esto deriva de una visión esteticista de la escritura, que no es la nuestra. La palabra es demasiado importante en nuestra vida para que su uso no cambie las cosas. Unas veces para bien y otras para mal. Homero fue el gran educador de la Grecia clásica. Los Evangelios cambiaron el curso de la humanidad. Las obras de Lutero alteraron el curso del cristianismo. *El manifiesto comunista* determinó parte de la historia del mundo en el siglo XX. No todos los escritores están dispuestos a admitir que la suya sea una actividad inútil. Los hay que han afirmado todo lo contrario. Balzac consideraba que su obra superaba a la de los historiadores, pues era más libre que ellos. Marthe Robert dice que ya no se trata de contar historias que diviertan a la gente, sino que el narrador acumula las funciones del sabio, del sacerdote, del médico, del historiador, del psicólogo, del sociólogo y del juez. Esperamos que no se haya quedado corta. El escritor islandés Jan Öskar contradice a los que piensan que es un mero lujo: «No estoy de acuerdo con los que afirman que la literatura no ha servido para sacar a la especie humana de su miseria y para empujarla hacia delante, y si no creyese que la literatura tiene más valor que las explosiones atómicas, si no creyese que es más eficaz para salvar a la especie humana de la perdición y del rechazo a sobrevivir sobre la tierra, dejaría de escribir». Y Cocteau concluye: «Escribir es un acto de amor. Si no lo es, sólo es escritura».

Más que una profesión nos gusta pensar que es un oficio, por lo que tiene de artesanal, un oficio que no se aprende más que practicándolo. O un rompecabezas que se arma con ideas y palabras. Lo mismo pensaron los existencialistas, sobre todo Camus y Sartre, y muchos de los escritores norteamericanos del pasado siglo, como Faulkner y Hemingway.

3. ¿POR QUÉ SE ESCRIBE?

Ésta es una pregunta reiterada, que todo escritor que se precie se ha hecho a sí mismo en alguna ocasión, o que le han hecho, una y mil veces, y la respuesta es tan variada como el territorio que compone el mapa completo de los escritores de todos los tiempos y lugares. En 1919, al finalizar la Primera Guerra Mundial, Louis Aragon, André Breton y Philipe Soupault, creadores de la revista *Littérature*, escribieron una carta a cien escritores con la famosa pregunta. Contestaron 75. Las respuestas, que los encuestadores surrealistas consideraron decepcionantes, fueron publicadas en la revista, de manera muy acorde con el juicio de los que habían planteado la cuestión, por orden de mediocridad. En 1985, los responsables de *Libération* volvieron plantear la cuestión, pero esta vez dirigida a escritores de todo el mundo, no sólo europeos. Contestaron cuatrocientos.

«Escribo porque para mí no hay otro destino», dijo Borges lapidariamente. Y su íntimo amigo Bioy Casares añade: «Lo que me mueve a escribir y lo que me movió a escribir en un lejano día de mil novecientos veintitantos es el placer de las historias. Es algo que va más allá de la técnica, es algo que tenemos en común con los muchachos que entraban en los cafés de El Cairo y contaban las historias que hoy llamamos *Las mil y una noches*». Su mujer, la también escritora Silvina Ocampo, dice lo que muchos escritores han dicho: «Escribo para ser amada». Exactamente igual que Bryce Echenique, el cual asegura que escribe para que le quieran. (Pero ¿realmente se quiere a alguien por el hecho de escribir?) Hay autores que aseguran que hay mil razones para escribir, como Ray Bradbury, pero después no dan más que una o dos. El suizo Friedrich Dürrenmat opina que es la pregunta más difícil que existe. «Es tan difícil —dice— que se responde siempre con una broma.» Se responde con una broma, con una obviedad, con una *boutade* si se quiere resultar ingenioso, pero difícilmente con la verdad. Por eso no nos sorprende la contestación de Philip Roth: «No responderé. Necesitaría la vida entera para dar una respuesta».

Dos años antes de su muerte, el escritor judío italiano Primo Levi, que había sobrevivido al Holocausto nazi, y que escribió sobre tan demoledora experiencia en sus obras *Si esto es un hombre* y *La tregua*, reflexiona sobre el impulso que lleva a escribir. Levi apunta nueve razones:

- porque uno siente el deseo o la necesidad
- para divertir o divertirse
- para enseñar algo a alguien
- para mejorar el mundo
- para dar a conocer sus ideas
- para liberarse de la angustia
- para ser famoso
- para ser rico
- por costumbre

Enunciados así, o de otro modo, éstos son los motivos que impulsan a la mayoría de los escritores. Tal vez habría que añadir uno más, con lo que alcanzaríamos el bello número diez. Nos lo dice nuestro amigo Álvaro Pombo: «Escribo porque es lo que sé hacer mejor. Y eso, en el fondo, es lo que quiere hacer todo el mundo». Algo parecido opina Ana María Matute: «Nunca estoy más viva que cuando escribo. Quizá, también, es la única cosa que sé hacer. Y, además, me gusta». Y Patrick Modiano, molesto por la pregunta, dice que es como si alguien que tuviese que saltar en paracaídas se preguntase: «¿Pero por qué salto en paracaídas?», la pregunta no facilita las cosas. «Creo que uno escribe porque no sabe hacer otra cosa», concluye.

Pero es curioso cómo el entorno cultural y social influye, incluso en ocasiones condiciona, la obra de un determinado autor. Como señala Cecilio Yepes en una magnífica antología, el compromiso de los escritores europeos suele ser un compromiso puramente literario. Sin embargo, el de los autores de los países africanos o el de países en desarrollo tiene que ver mucho más con las condiciones penosas de un pueblo, con salvaguardar una cultura que de otro modo estaría condenada al olvido, o en general con mejorar la vida de sus semejantes. Así el autor argelino Kateb Yacine dice que tiene miles de razones para escribir, «aunque sólo fuese el hecho de haber nacido y de vivir en un país de tradición oral, donde la mayoría de las fuentes escritas son alienantes, pues en general proceden de imperialismos extranjeros. La palabra se va, y con frecuencia se deforma. Los escritos quedan. Nuestra historia fue escrita por los romanos, por los árabes, por los franceses, rara vez por nosotros mismos y sólo desde hace poco tiempo».

Y similar objetivo persigue el escritor de Kenia Ngugi Wa Tiong cuando dice: «Mi escritura forma parte de las luchas del pueblo keniata contra el colonialismo y en la actualidad contra el imperialismo, que ha intentado ahogar la vida de este pueblo, vaciarla de su humanidad esencial, combativa, cambiante, creativa. Pero los keniatas han rechazado convertirse en esclavos y a lo largo de los años han combatido tenazmente, con coraje y heroísmo para afirmar su dignidad humana. Escribo para celebrar esa humanidad. El neocolonialismo será vencido y África será realmente libre. Mi escritura está dentro de estas batallas ideológicas por la libertad». Razones parecidas mueven al egipcio Idwar al-Jarrat: «Escribo porque deseo que mi país, milenario, sea al fin liberado de una injusticia secular y de un oscurantismo medieval; ¿es posible? —se pregunta—. No sabría responder más que a través de la escritura, aunque no constituya una respuesta».

Motivos sociales o políticos apunta también Vargas Llosa: «Creo que el novelista es ante todo aquel que no está satisfecho con la realidad, aquel hombre que tiene con el mundo una relación viciada. Así la primera comprobación que haría yo desde el punto de vista del novelista es la de que es un hombre, en desacuerdo con su sociedad, con su tiempo, o con su clase, un hombre que no está satisfecho con el mundo». Julio Llamazares parece responder a esta misma idea: «La mirada del escritor es una mirada desvalida e impotente. Si se escribe es porque se está en desacuerdo con el mundo». Y Marsé asegura que, entre otras cosas, «escribir es una forma de protesta y de crítica frente a cualquier tipo de sociedad, de institución humana o de régimen político o social».

Sea insatisfacción con la realildad, o un modo de encontrarse, de ordenarse, de retener la vida y que no se escape por los amplios resquicios de la memoria, de ser famoso, de salvarse, de vivir más de una existencia, de ganarse la vida, de crear, de mejorar el mundo, de hacerse querer, de disfrutar, de liberarse de la angustia, lo que es cierto es que, una vez que se ha empezado a escribir, la pasión por crear no se acaba nunca. Los escritores no se jubilan, porque su júbilo consiste en seguir escribiendo hasta el final de sus días.

En su libro *El oficio del escritor* —una magnífica selección de textos—, Ana Ayuso cuenta que sólo hay tres artistas que lo abandonaron: Shakespeare, que dejó el teatro para dedicarse a los negocios; Rossini, que cambió la ópera por la repostería, y Rimbaud, que dejó la poesía para terminar en el tráfico de armas, y otros oficios diversos.

4. EL PLACER DE ESCRIBIR

Muchos, muchísimos, y creemos que sinceros, dicen que escriben porque les gusta, por placer, porque es lo que hacen mejor o porque no saben hacer otra cosa: «El hecho de escribir posee para mí todas las características del trabajo más noble —dice la afroamericana, ganadora del Nobel, Toni Morrison—. Amo hasta sus momentos más penosos. La revisión, la corrección de pruebas. Por eso seguiría escribiendo aunque el sistema editorial desapareciera...». Y añade: «La historia de los negros en Estados Unidos tiene una riqueza, un color, un calor, un poder que han sido ocultados siempre, particularmente, desde el punto de vista de las mujeres. Mi mirada no es la misma que la de los hombres negros. Escribo para dar testimonio. Cuando miro una máscara africana, veo lo antigua, lo primitiva, lo poderosa que es, pero también lo contemporánea. Querría que mis libros tuviesen la calidad de ese arte prehistórico, que fuesen como un sustitutivo del alimento que nos aportaba la música. Ahora que la música no nos pertenece exclusivamente, la novela ocupa su lugar».

Aunque todo escritor aspira a tener lectores, e incluso va en busca del lector ideal —a la búsqueda de un interlocutor, como decía Carmen Martín Gaite—, la pasión por escribir es más fuerte que el deseo de comunicar, por eso al igual que Morrison escribiría aunque no hubiese editores, otros muchos lo harían aunque no existiesen lectores. El montenegrino Branimir Scepanovic dice: «Me sentaría en todo caso ante la hoja en blanco y, aspirando a la perfección, escribiría aunque nadie lo leyera jamás». «Para mí, escribir es como un vicio, una manía. Me hace feliz escribir, me siento desdichado cuando no escribo», indica Onetti. Y en lo mismo insiste el neozelandés C. K. Stead: «Escribir no es otra cosa que un placer», y el islandés Jan Öskar: «Me produce placer escribir y no podría dejar de hacerlo».

«Escribo porque me gusta; porque me gusta el arte con mayúsculas, le rindo culto y quiero producir bellas obras de arte», escribió Iris Murdoch.

D. M. Thomas opina: «El gran placer que encuentro en escribir es el acto mismo de crear: tomar lo que es *impreciso* y está *vacío* y darle forma [...]. Me gusta crear pequeños universos». El norteamericano Paul Theroux se muestra contundente: «Escribo por placer, y continúo escribiendo porque soy capaz de hacerlo. Jamás he sentido la angustia de la página en blanco; por otra parte la escritura nunca me ha infligido ningún sufrimiento. He asociado siempre la escritura con el placer, con la libertad, con la liberación. Cuando mis amigos escritores me cuentan que escribir les atormenta, que para ellos es un castigo, un purgatorio, me callo, porque si hablara daría la impresión de estar demasiado contento conmigo mismo».

Philippe Soupault, uno de los fundadores de la revista *Littérature*, y uno de los que plantearon la pregunta que aquí analizamos, fue tan explícito como lacónico: «Porque me divierte». Doris Lessing sentencia: «Escribo porque soy un animal escritor».

Si no placer, para otros supone al menos una manera de vivir mejor, o de sobrevivir. Con la modesta manera con que Ángel González pasea por la vida su grandeza, nos dice que escribir poesía «a mí me ha descubierto cosas, me ha producido emociones». Escribe por un impulso personal, que se plantea como una exigencia. «Mi vida habría terminado mal si yo no hubiese descubierto la escritura y si no me hubiese agarrado a ella», dice el dramaturgo iraquí Fuad al-Takarli.

Muchos autores cuentan que escribir les ha salvado. Un ejemplo paradigmático es el del escritor norteamericano, recientemente fallecido, William Styron. Vividor y bebedor, cayó en una profunda depresión de la que se creyó que nunca podría salir. El infierno vivido lo relató en una obra estremecedora, *Esa visible oscuridad*, en la que cuenta que sólo el empeño de Rose, su mujer, y el ser capaz de narrarlo le salvaron de la locura y de la muerte.

5. ¿ESCRIBIR ES SUFRIR?

Pero no todos los escritores se sienten tan satisfechos con su profesión. Si Larra aseguraba que escribir —en España— era morir, no parece que ser inglés o de cualquier otro país pueda liberar al escritor de ese sentimiento. Paul Auster, por ejemplo, dice que no le causa placer: «A menudo me pregunto por qué escribo. No es sólo para crear obras hermosas o relatos entretenidos. Es una actividad que parezco necesitar para sobrevivir. Me siento muy mal cuando no lo hago. No es que escribir me produzca un gran placer, pero es mucho peor si no lo hago». El desasosegado Pessoa indica: «Para mí, escribir es despreciarme; pero no puedo dejar de escribir. Escribir es como la droga que me repugna y tomo, el vicio que desprecio y en el que vivo [...]. Escribir, sí, es perderse, pero todos se pierden, porque todo es pérdida. Pero yo me pierdo sin alegría, no como el río en la desembocadura para la que nació desconocido, sino como el lago formado en la playa por la marea alta cuya agua nunca más regresa al mar».

Soyinka responde así a la pregunta de por qué escribe: «Es mi lado masoquista, supongo». Masoquista parece ser también esta frase de Flaubert: «Amo mi trabajo con un amor frenético y perverso, como ama el asceta el cilicio que le araña el vientre», y no nos extraña, ya que para el célebre escritor francés escribir era un auténtico tormento, o al menos eso dice. Pone un ejemplo muy expresivo: «Al escribir este libro soy como una persona que tocase el piano con unas bolas de plomo atadas a cada falange» y cuenta su aburrimiento de una forma literaria y descarnada: «Hay en el fondo de mi ser un aburrimiento radical, íntimo, acre e incesante que no me permite disfrutar de nada y que me llena el alma a reventar. Aparece con cualquier excusa, como la hinchada carroña de los perros ahogados vuelve a salir a la superficie por mucho que les hayas atado una piedra al cuello».

García Lorca, en una entrevista que le hicieron en 1935, decía: «Cada mañana olvido lo que escribí la víspera... a veces, cuando veo lo que pasa en el mundo, me digo: ¿para qué escribir? Pero es preferible trabajar, trabajar. Trabajar y ayudar a quien lo merece. Trabajar incluso si se dice a veces que se trata de un esfuerzo inútil. Trabajar como una forma de protesta». «Escribo por asco. Por asco a mí mismo y al mundo que hemos llegado a construir», asegura Álvaro Mutis. Y Monterroso, con su amor por la síntesis, asegura: «Hay que ser un neurótico para dedicarse a esta tontería». De la misma manera la califica Steinbeck: «En el mejor de los casos la literatura es una actividad tonta. Hay cierto ridículo en escribir un cuadro de la vida. Y aumentando la broma: uno tiene que retirarse de la vida durante un tiempo para escribir ese cuadro. Y tercero, uno debe distorsionar su propia manera de vivir a fin de despertar en sí, de alguna manera, lo normal de otras vidas. Una vez recorrido todo este absurdo, lo que emerge de él quizá sólo sea el más pálido de los reflejos [...]. Y la mayor estupidez de todas reside en el hecho de hacer todo eso».

No es extraño que a James Joyce su *Ulises* le dejara exhausto. Así lo explica: «Sigue ahora un ejemplo de lo vacío que estoy. Hace varios años que no he leído una obra literaria. Mi cabeza está llena de piedras y porquerías y cerillas rotas y montones de cristales recogidos por todas partes. La tarea que me impongo al escribir un libro desde dieciocho puntos de vista diferentes y con otros tantos estilos aparentemente desconocidos [...] bastaría para desequilibrar la mente de cualquiera». La brasileña Clarice Lispector siente una contradicción, presente en muchos de estos escritores tan quejumbrosos. Dice: «Es una maldición, porque obliga y arrastra, como un vicio penoso del que es imposible librarse, pues nada lo sustituye. Y es una salvación». También Vargas Llosa, que ha hablado muchas veces del placer de escribir, compara la escritura con una tenia o solitaria, que te acompaña a todas partes aunque tú no la veas, que tiene contigo una simbiosis total, y se alimenta de ti.

Sin embargo, no creemos que escribir sea penoso. Lo que ocurre es que muchas personas angustiadas o con problemas han buscado en la literatura su salvación. Lo doloroso era previo a la escritura, de la misma manera que la enfermedad es anterior a la cirugía. En la historia de lo que los escritores han pensado sobre los escritores hay una anécdota curiosa. En un libro falsamente atribuido a Aristóteles

—*Problemata*— aparece una frase que hizo fortuna: «Todos los genios son melancólicos», lo que en aquel momento significaba que eran locos. La idea de que la poesía era un tipo de locura divina —*theia manía*— venía de lejos, pero el falso Aristóteles la generaliza —la biologiza, podríamos decir—, el Renacimiento la adopta y el Romanticismo la profesa como una religión. Rimbaud saca la consecuencia lógica. Si la locura es la condición del genio, si quieres ser genio tienes que buscar la locura. Por eso se proponía: «*Le dérèglement de tous les sens*», el desarreglo de todos los sentidos. Podríamos dedicar un libro a los desastres a que ha dado lugar una teoría tan infundada.

6. UN EJEMPLO SEÑERO: FRANZ KAFKA

Pero ningún autor es más representativo de la auténtica vocación literaria y al mismo tiempo del sufrimiento que provoca como Kafka. Kafka, conmovedor y atormentado, reflexionó mucho sobre el acto de escribir. Tanto en las cartas a Felice Bauer, su eterna novia, a la que sacrificó por la escritura, como en las dirigidas a Milena Jerenska, su primera traductora y posterior amor, o a su íntimo amigo Max Brod, o en su diario, el motivo siempre es la escritura, pero no en abstracto, sino lo que representaba para él: «Mi felicidad, mi habilidad y cualquier posibilidad de ser útil de alguna forma, se encuentra siempre en lo literario», escribe en su diario el 19 de enero de 1911. Escribir es su esencia, su única vida. «Noto cómo una mano inflexible me va sacando de la vida cuando no escribo», le dice a Felice. Y en otra carta —1 de noviembre de 1912— le cuenta: «En el fondo mi vida consiste y ha consistido desde siempre en intentos de escribir, por lo general malogrados [...]. Mi forma de vida sólo está organizada para escribir, y si sufre alguna alteración, entonces es para corresponder mejor al escribir, pues el tiempo es breve, las fuerzas exiguas, la oficina un terror, el hogar ruidoso, así que hay que sobrevivir con toda clase de tretas cuando uno no lo consigue con una hermosa vida recta». Medroso y enfermizo, no quiere que sus fuerzas puedan perderse en otra cosa que no sea escribir, ya que conoce sus limitaciones. El 3 de enero de 1911 escribe en su diario: «Es posible reconocer en mí una concentración en la tarea de escribir. Cuando mi organismo se dio cuenta de que el escribir era el enfoque más provechoso de mi ser, todos mis esfuerzos tendieron hacia allí y abandonaron todas las facultades relativas a los placeres del sexo, de la comida, de la bebida, de la reflexión filosófica, de la música» y concluye, como si quisiera disculparse: «Era algo necesario, puesto que en conjunto mis fuerzas eran tan débiles, que sólo unidas podían utilizarse para escribir». Es la renuncia a todo, a la vida entera, para poder escribir. En una ocasión Felice le comenta cuánto le gustaría estar sentada a su lado mientras él escribe. Quiere a Felice —o al menos eso dice en su diario— pero pensar que alguien pueda irrumpir en el lugar en que le gustaría escribir, en «lo más recóndito de un sótano cerrado herméticamente», le hace sentir que sería «presa de una enorme locura». El miedo, los miedos, le atenazan, y sólo la escritura le alivia. «Desde la tarde tengo un intenso deseo de quitarme de encima mi estado de temor mediante la escritura.»

Es admirable su tenacidad, su obstinación, sigue escribiendo de noche, sin apenas comer, sin dormir, enfebrecido, a pesar de todas las dificultades: «Escribir mal y pese a ello tener que seguir escribiendo si uno no quiere ser víctima de una total desesperación [...] mirar las hojas del cuaderno que se va llenando de continuo con cosas que uno odia, que le producen asco, pero que uno tiene que escribir para poder vivir. ¡Qué asco! —se lamenta—. Ojalá pudiera destruir las páginas escritas estos últimos cuatro días, como si nunca hubieran sido escritas».

Logra disuadir a Felice de una vida matrimonial, convenciéndola de que sólo podrían tener una hora en común, de la infelicidad que les espera: «Y yo solo tengo dentro de mí todas las preocupaciones y miedos, vivos como serpientes, yo solo miro en su interior, sólo yo sé de ellas». Y concluye: «No te espera la vida de esa mujer feliz que tú ves caminar ante ti, no te esperes la alegre charla cogidos del brazo, sino una vida monacal al lado de un hombre afligido, triste, callado, descontento, enfermizo, quien está atado por invisibles cadenas a la literatura, y que prorrumpe en gritos cuando uno se acerca a él, porque, según afirma, se tocan sus cadenas», le escribe en una carta en marzo de 1913. Un año después escribiría en su diario: «... no pude casarme; todo en mi interior se oponía a ello, por mucho que amaba a Felice. Fue el respeto por mi labor literaria lo que me retuvo, pues creí que esta labor peligraría con el matrimonio». Y posiblemente en la última carta que escribió a Felice insiste: «Yo tenía la obligación de cuidar de mi trabajo, que es lo único que me confiere el derecho de vivir».

Cuánto nos gustaría que el atormentado y vulnerable Kafka estuviera en un cielo luminoso, y no en una cueva, dedicado a pasear, pero también a escribir, ya sin sufrimiento y sólo como él quería hacerlo, «con un temblor en la frente».

7. EL ECO DE LA INFANCIA

Inteligente y lúcida, la añorada Carmen Martín Gaite dijo que el mundo que uno vive durante su primera juventud —sea acogedor o ingrato—, aquel en que has crecido, donde se han incubado tus primeras relaciones y conflictos, es el más novelable, y a él remiten casi siempre las mejores narraciones, o por lo menos las más genuinas. Tiene toda la razón. Hemos mantenido durante toda esta obra la idea de que la memoria es la fuente primordial de las ocurrencias y no nos extraña, por lo tanto, la permanente referencia a la infancia que es, en realidad, la memoria de la infancia.

El escritor parte siempre de lo que fue, o de lo que pudo haber sido, parte de su experiencia. En un célebre pasaje de *Cartas a un joven poeta*, Rilke escribe: «Incluso si estuvierais en una prisión, cuyos muros ahogaran todos los ruidos del mundo, ¿no poseeríais para siempre la infancia, esa preciosa, esa real riqueza, ese tesoro de recuerdos? Esa experiencia primigenia, enriquecida por el tiempo, y por un determinado modo de mirar, es lo que lleva en muchos casos a la más pura creación. «¿Qué es la imaginación sino la transformación de la experiencia en conocimiento?», se ha preguntado de manera retórica y certera Carlos Fuentes.

El mundo de la infancia es un mundo de sentimientos, un mundo sensorial y colorista, propio e irrepetible. Un universo muy personal, puesto que el niño no entiende nada de la lógica del mundo de los mayores, es para él un misterio, pero no como el misterio de un tesoro escondido que uno daría lo que fuera por encontrar, sino más bien un mundo incomprensible y poco deseable, gris, áspero, lejano, arbitrario. Un mundo tan ajeno como si se tratara de un lenguaje extranjero del que todo se desconoce.

La intensidad de lo vivido es tan profunda que el escritor vuelve una y otra vez, por los caminos más insospechados, a ese territorio, a los cuentos que leía en un desván en el que olía a manzanas y donde se escondía tras las blancas y olorosas sábanas tendidas, a veces infladas, como velas de barco, por la brisa que entraba por las ventanas. Al río en el que aprendió a nadar, o al estanque de agua helada que bajaba en cañada de piedra desde la montaña, al paseo en bicicleta bajo castaños o plátanos, a los olorosos magnolios, o a los juegos con hermanos o primos con los que compartía meriendas de pan y chocolate y secretos. El escritor vuelve a la infancia —aunque haya sido infeliz— como vuelve el emigrante a un país del que le hubiera gustado no salir nunca. Vuelve a recuperar lo perdido, la magia que lo habitó. Y muchas veces esa vuelta se hace poema o libro, como si allí hubiera recuperado la fuerza y la agilidad con que trepaba a los árboles, o corría con los perros, como si hubiera recuperado el fulgor y el asombro, la mirada de entonces. Porque la literatura no es sino otro modo de mirar lo que llamamos realidad, otro modo de mirar el mundo y la vida.

Por eso tantos escritores han vuelto a ese territorio, y han contado después lo que allí vieron. Julien Green escribe en su *Diario*: «Todo lo que he escrito procede en línea recta de mi infancia». Esas vivencias nutren lo que ahora son, les ha hecho ser de la manera que son. Les ha hecho tener este oficio, recuperar la magia de entonces y ponerse a escribir. Torrente Ballester nos lo cuenta:

> Lo que sí me marcó fue la casa de mi abuela: primero la casa en sí, grande, destartalada, llena de muebles hermosos y desvencijados, de puertas y ventanas con vida propia; cajas de resonancia de todos los vendavales, de todos los ruidos,

> de los pasos quedos, de todos los fantasmas, rica en rincones oscuros que mi miedo me ayudó a poblar de habitantes maravillosos y solemnes.
>
> Después las gentes de la casa: ahora me doy cuenta de que si algunas de mis obras consisten en una historia común que se deriva del choque de varios cuentos particulares, fue allí, en casa de mi abuela, donde descubrí que eran así.
>
> Por aquel valle donde nací bajaban los vientos más estruendosos, galernas de la mar que entraban por Cobas y recorrían el camino sinuoso y tierno, verde siempre, a veces con las amarilleces de los castaños, de las aliagas o de las hojas muertas; el viento se ensanchaba en la ría, para ahilarse otra vez entre castillos y salir por la boca, pitando. O silbando más bien. Gracias al viento aquel descubrí que todo puede ser flautín, acordeón, orquesta, si a su paso acaricia agujeros sonoros. La casa de mi abuela fue el primer conjunto sinfónico del que tuve experiencia: el viento hacía vivir sus resquebrajaduras, sus oquedades, los filos de las tejas: acariciaban sus dedos largos aquellas superficies como el teclado de un bandoneón. Con ese viento y esas historias, ¿qué esperaban que fuera? ¿Por ventura ingeniero de caminos?

No, el escritor gallego no podía ser otra cosa, ni hubiera aprendido a silbar tan bien. Siempre le recordaremos, con sus gafas oscuras, su bastón y, estuviera donde estuviera, silbando una melodía.

Escribe Isabel Allende:

> Mi padre desapareció de mi vida cuando yo era muy pequeña dejando tan pocas huellas que aunque busco en mi memoria, no puedo recordar su rostro. Eso determinó que mi madre fuera con sus hijos a vivir en el hogar de los abuelos, que marcó mi infancia. Creo que por eso en mi libro

> [se refiere a *La casa de los espíritus*] tiene tanta importancia la gran casa llena de espíritus donde transcurre la vida de los Trueba. La nuestra no era tan vasta, ni tan lujosa, pero a mí me parecía enorme, sombría, cruzada de corrientes de aire, habitada por tenues fantasmas que hacían ruido en los armarios y se deslizaban en los espejos. Allí crecí entretenida en juegos solitarios y excursiones al sótano. Ese lugar fue mi caja de Pandora. Contenía el pasado, prisionero en cartas de amor, diarios de viajes, y retratos de obispos, de doncellas y de exploradores. Mi fantasía fue alimentada por todo ello y también por los libros [...] escribí para rescatar la memoria del pasado y sobrevivir a mi propio espanto.

La casa de sus abuelos en Aracataca, donde tantas cosas insólitas sucedían, le sirvió también a García Márquez para crear el universo de *Cien años de soledad.*

> Una vez estaba bordando [mi tía] cuando llegó una muchacha con un huevo de gallina muy peculiar, un huevo que tenía una protuberancia. No sé por qué la casa era una especie de consultorio de todos los misterios del pueblo. Cada vez que había algo que nadie entendía, iban a la casa y preguntaban y generalmente esta señora, esta tía, tenía siempre la solución. A mí lo que me encantaba era la naturalidad con la que resolvía estas cosas. Volviendo a la muchacha del huevo, le dijo: «Mire usted, ¿por qué este huevo tiene una protuberancia?». Entonces ella lo miró y dijo: «Ah, porque es un huevo de basilisco. Prendan una hoguera en el patio». Prendieron la hoguera y quemaron el huevo con gran naturalidad. Esa naturalidad creo que me dio a mí la clave de *Cien años de soledad,* donde se cuentan las historias más espantosas, las cosas más extraordinarias con la misma cara de palo con que esta tía dijo que quemaran en el patio el huevo de basilisco, que jamás supe lo que era.

Podríamos seguir con muchos más ejemplos, porque es raro el escritor que de una manera u otra no viaja por los caminos de la infancia, sea para nutrirse de ella o incluso para rechazarla. Desde ahí podrá llegar después al centro de la tierra, a un faro lejano, a la aridez de un desierto o a una montaña mágica, según sus preferencias. En un escritor la memoria, una memoria transformada, está siempre presente. También el futuro está hecho de memoria. Lo que sabemos de nosotros, como individuos o como especie, lo sabemos gracias a ella, por lo que otros nos han contado. Ese periodista poeta que es Ryszard Kapuscinski lo expresa así en su *Viajes con Heródoto.*

> Decide, seguramente al final de su vida, escribir un libro, porque es consciente de que ha reunido una gran cantidad de historias y noticas, sabe que si no las inmortaliza en su libro, todas ellas, almacenadas tan sólo en su memoria, perecerán sin remedio. Otra vez estamos ante la sempiterna lucha del hombre con el tiempo, una lucha contra la fragilidad de la memoria, contra su volátil naturaleza, contra su obstinada tendencia a borrarse o a desvanecerse. Precisamente de este forcejeo salió la idea del libro, de cualquier libro. Y de ahí su durabilidad, su —ganas dan de decir— eternidad. Porque el humano sabe —y a medida que pasa el tiempo lo sabe cada vez mejor y lo vive cada vez más dolorosamente— que la memoria es lábil y etérea, y que si no anota sus conocimientos y experiencias de una manera más estable acabará por desaparecer sin rastro todo lo que lleva dentro. De ahí que todo el mundo desee escribir un libro. Cantantes y futbolistas, políticos y millonarios. Y si ellos mismos no saben hacerlo o no tienen tiempo, se lo encargan a otros. Así es y así seguirá siendo siempre. Sobre todo porque la escritura parece una ocupación fácil y sencilla. Los

> que así lo creen pueden apoyarse en la frase de Thomas Mann según la cual «el escritor es aquel al que escribir le resulta más difícil que a las demás personas».

Sí, el hombre escribe para que no desaparezca sin rastro todo lo que lleva dentro. Lo ha hecho siempre y lo seguirá haciendo. Es cierto que puede dejarse rastro de sí mismo de muchas maneras, en los hijos, en la caricia de una enfermera, en la ayuda desinteresada, en un regalo —«regalo, don, entrega, signo de que me doy, de que me quiero dar», escribió Salinas—, en una canción, en la música, que no es sino una escritura privilegiada en su expresión. También la maldad deja su huella. Pero la escritura es una forma muy materializada, si tal cosa puede decirse, de preservar la memoria. Lo vimos en el capítulo dedicado a la historia. Los hombres de todos los tiempos lo han hecho, fuera en un papiro egipcio o en la página en blanco. Y lo seguirán haciendo, en esas páginas, o en la pantalla de un ordenador, porque necesitan dejar su huella, en su lucha, de antemano perdida, contra el tiempo. Como ha dicho bellamente el poeta checo Jaroslav Seifert: «No es sino el deseo que existe en cada ser humano de dejar una huella, siquiera sea la huella de un dedo sobre un espejo empañado».

8. ESCRITORES QUE CUENTAN SUS SECRETOS

Hay muchos escritores que han contado el modo como elaboraban sus obras, y hemos mencionado a algunos de ellos como Valéry, Kafka o García Márquez. Pero no queremos dejar de mencionar a cuatro autores que describieron minuciosa y sutilmente la génesis de sus creaciones. Uno es Thomas Mann, que escribió detalladamente la historia de *El doctor Faustus*. Después de haber terminado *José y sus hermanos*, el 15 de marzo de 1942 aparece una nota: «Revisión de viejos papeles con materiales para *El doctor Faustus*». Al comentarlo más tarde el autor se pregunta: «¿Qué papeles? Apenas sabría decirlo». El día 27 escribe: «Encuentro el plan en tres líneas del *Doctor Faustus* del año 1901. Habían transcurrido cuarenta y dos años desde que hiciera algunos apuntes, como posible proyecto de trabajo, sobre el pacto con el demonio de un artista. Y a este rebuscar y reencontrar va unida una emoción, por no decir excitación, que me hace ver claramente cómo ese parco y vago núcleo temático estaba rodeado desde un principio de una aureola de sentimiento vital, de un manto aéreo de ánimo biográfico que, en mi opinión, predestinaba ya ampliamente a esa narración para que se convirtiera en novela».

Nos interesa este último comentario que nos permite enlazar con el segundo autor, Henry James. Éste daba mucha importancia a la capacidad de un autor para percibir las posibilidades de un suceso. En cualquier periódico encontramos argumentos para múltiples novelas. Lo importante es descubrir en esos hechos una «posibilidad narrativa». En el prólogo de *Retrato de una dama* cita una reflexión de Turguéniev sobre el origen de las ocurrencias. Decía este autor que el germen de una novela solía ser la visión de alguna persona que le rondaba importunándole, como figura activa o pasiva, «interesándole y atrayéndole simplemente como era y por lo que era. Las veo como disponibles». James recoge con entusiasmo la expresión «*en disponibilité*». Compara la ficción literaria con una casa con miles de ventanas. El paisaje que se divisa desde ellas es el mismo, pero cambian los ojos con que se mira. El novelista tiene una perspicacia especial para descubrir un buen tema a partir de un mínimo indicio. En *El despojo de Poynton* vuelve a decir que la imaginación de un novelista da un respingo, como pinchada por una aguja, al contacto con una palabra suelta, un eco vago. En ese dato minúsculo, «una pizca de verdad, de belleza, de realidad, apenas visible para el ojo común», percibe una historia. «Un buen ojo para un asunto es cosa poco corriente.» Le faltó poco para mencionar el sexto sentido. En sus *Cuadernos de notas* cuenta que muchas de sus novelas le fueron sugeridas por historias que oía contar. «Pero para que fueran aprovechables —matiza— deben ser reducidas a un esquema mínimo. La vida es un derroche espléndido, en el que hay que elegir. [...] ¿Cuáles son los signos que han de guiarnos? ¿Cuáles son las leyes que rigen esa selección salvadora? La relación del artista con un asunto dado, una vez establecida, construye un pequeño mundo lleno de preocupación y ajetreo.» El poseedor del sexto sentido sabe reconocer las posibilidades antes de explicarlas. Prevé las consecuencias sin precisarlas. Percibe el árbol en la semilla. Es un descifrador de mensajes todavía no emitidos.

El tercer autor es Julien Green, que en sus *Diarios* ha contado la aparición y desaparición de un tema. El 13 de enero de 1946 escribe: «Acabo de cruzarme con un muchacho pelirrojo que llevaba un misal bajo el brazo. Podía ser el tema de una novela que se titularía *La novela del pelirrojo*. El pelirrojo es un aislado». No se vuelve a mencionar esta idea, pero en una anotación fechada un año después y que no guarda relación explícita con la anécdota que hemos comentado, encontramos la explicación del interés de Green: «El hombre que vive de su fe está necesariamente *aislado*. A cualquier hora del día está en profundo desacuerdo con su tiempo. A cualquier hora del día está solo y de alguna manera tiene aspecto de loco». Pasó el tiempo y un par de años después, el día 23 de agosto de 1948, se le ocurrió repentinamente la idea de su novela *Moira*: «Esta madrugada me he despertado y he visto mi libro de comienzo al fin». El argumento de *Moira* es la lucha dramática contra una tentación. Un muchacho profundamente religioso —y pelirrojo, claro— se enamora de una mujer que le arrastra a una relación sexual que el muchacho considera pecaminosa y a la que no puede resistirse. Ofuscado por los remordimientos y el deseo, acaba matando a su amante para liberarse de su influjo. No termina aquí la historia. Dos semanas después de la nocturna revelación novelística, Julien Green, que preparaba entonces la edición de sus diarios antiguos, descubre con estupefacción una fuente más remota. En 1944, es decir, cuatro años antes, había comenzado y abandonado una novela: «La historia de un fanático, casado con una mujer a la que estrangula porque le apartaba de la salvación... Este tema, el tema de *Moira*, lo había olvidado profundamente; digo bien, profundamente, a fondo».

El cuarto autor es Francisco Umbral, pero merece un apartado propio.

9. Umbral y su proyecto

Creemos que nadie en castellano ha analizado con tanta tenacidad y perspicacia la creación literaria como Umbral. Una y otra vez ha vuelto sobre la escritura, la propia y la ajena. Es un ejemplo de vocación absoluta de escritor: «Soy un amortajado en tinta impresa, soy momia de otros libros y los míos». «Soy un cadáver que vive la vida infundida de los libros. Sé que sólo ellos, con su olor y su imaginación, me alimentan, y me conservo joven entre libros viejos, mientras que en la calle soy viejo entre tanto libro nuevo.» Umbral, ya lo dice, es un perseverante lector, que no quiere empantanarse en el jardín de las delicias de la lectura, sino lanzarse al activo acierto de vivir escribiendo. Por eso, su obra entera podría ser una luminosa ilustración de este libro. «Escribir es la manera más profunda de leer la propia vida —ha escrito—. Lo que me da la lectura del periódico son unas ganas nerviosas de escribir. De modo que me asombro cuando me preguntan cómo puedo escribir todos los días. Lo que no podría es no escribir. Dentro de mí está el idioma como dentro de un reloj de pared está el tiempo. Es angustioso un reloj parado, con todo el tiempo dentro. Me siento angustioso yo, con toda la prosa dentro, de modo que no me pongo, sino que me arrojo a escribir.»

La poesía es una transfiguración del presente a partir de la memoria. «Pretendo pillar el tiempo por sorpresa, cada día.» Escribir es acotar un gesto del universo, una parcelita minúscula y trivial de la realidad, y mirarlos con toda la sabiduría acumulada por la experiencia literaria. ¿Qué cosa más cotidiana que la mirada de un perro? Pero vista por Umbral a través de la escritura, contemplada desde esas mil palabras que son necesarias para percibir una imagen, resulta así: «Hoy me ha mirado un perro como preguntándose por mí. Era un perro negro, grande, ya un poco viejo, sin otra nobleza que la edad. Un perro de alguien, sin duda, un perro de otro, que repentinamente se ha interesado por mi persona. Quizá es el perro de un amigo y eso basta para que él me considere continuación difusa e interesante de su amo. Qué dulce curiosidad en la mirada del perro, qué añosa gravedad, qué dignidad que no tienen las personas. Ningún otro ser humano nos mira así. Entre los hombres sólo nos cruzamos miradas furtivas, o de momentánea alegría, miradas de superficie, más o menos mentidas. Miradas inquisitivas. Al perro, en cambio, se ve que le interesa todo de mí. Me mira a los ojos largo tiempo y espera que yo le corresponda con una mirada igualmente honesta, honrada, profunda, interesada, curiosa, digna. Con una mirada perruna».

Al hablar de su nacimiento como escritor, Umbral ha dicho: «Tenía mal oído para la música y muy buen oído para las palabras». Antes hemos hablado de la musicalidad del alejandrino, musicalidad que Umbral va sembrando, como al desgaire, por toda su prosa: «Te veo en tu provincia de tedio y plateresco», «Tan bella, tan esbelta, tan greta, tan herida», «Los amantes sin rostro sólo son cuerpos ciegos».

¿Y para qué se escribe? Umbral lo tiene muy claro: «Escribir es una afirmación del yo. Todos los movimientos continuos tienen algo que contradice a la muerte. El escritor es una de las formas más corroborantes de ser hombre. Uno se está corroborando en cada línea. ¿Se elige el ser escritor por miedo a no ser, a no existir? El oficio de escritor, y la materia de este oficio, consiste precisamente en decirse a sí mismo todo el tiempo, toda la vida, ininterrumpidamente».

La lectura de los grandes escritores tiene para nosotros un efecto anfetamínico. Nos anima a escribir, como la música nos incita a bailar. Esperamos que le suceda lo mismo.

8

LA CREACIÓN LITERARIA

1. De la anécdota a la categoría

Ha llegado el momento de sistematizar lo que hemos ido descubriendo. Todo proceso creador —incluido el literario, pero no sólo el literario— pasa por tres etapas: el proyecto, los procesos de búsqueda y las actividades de evaluación. Al hablar de creación no estamos refugiándonos en un concepto vago. Crear es producir intencionadamente novedades eficaces. No toda novedad es creativa. Recorrer el mundo a pata coja y recitando la tabla de multiplicar sería novedoso, pero no pasaría de ser una extravagancia. El ingenio va más allá y procura unir la novedad con la gracia. En España tenemos una tradición de ingeniosos que han sido grandes escritores: Quevedo, Valle-Inclán, Gómez de la Serna, Umbral. Nos hemos acordado de Ramón Gómez de la Serna, que en cierta ocasión comenzó una conferencia recitando el siguiente poema:

Como soy un poeta modernista,
original y nuevo,
ahora mismo me siento
y pongo un huevo.

Así lo hizo, y no nos cabe duda de que el efecto debió de ser desternillante. Más allá del ingenio, la creación busca movilizar emociones más profundas y aguzar la mirada. En fin, la calidad del proyecto va a determinar la alteza de la actividad. Todas las operaciones mentales se reorganizan al integrarse en proyectos. La realidad entera se amplía, dando de sí nuevas posibilidades. Enmarcada en proyectos rutinarios, nuestra inteligencia se convertirá en inteligencia rutinaria. Enmarcada en proyectos creadores, se hará inteligencia creadora. Entendemos por proyecto una irrealidad pensada a la que entrego el control de mi conducta. Una vez entregado el control al proyecto, éste reorganiza todas las actividades. El proyecto de escalar una montaña determina mis operaciones mentales, que quedan subordinadas a él, sometidas a sus órdenes. Si hemos de elegir una vía de ascenso, buscaremos los pasos accesibles, calcularemos las distancias y comentaremos el plan con otros expertos. La cumbre que desde la lejanía nos llama se ha convertido en rectora de nuestros actos porque le hemos conferido ese papel. Al conjuro del proyecto el régimen de la vida mental se altera por completo; percibimos significados que antes estaban ocultos, las rocas responden a nuestras preguntas, una insignificante fisura se vuelve significativa y la ladera de la montaña muestra una locuacidad fantástica. Así suceden las cosas. Los proyectos transfiguran las operaciones mentales, las cuales transforman, enriquecen y amplían la realidad convertida en campo de juego, en escenario de la acción. Por tanto, la textura de nuestra inteligencia depende de la calidad de nuestros proyectos.

El proyecto creador no es más que un proyecto común lanzado fuera de su zona de desarrollo próxima. Bajo su influjo, la inteligencia se distiende y estira más allá de lo estadísticamente previsible. Hay una deriva desde lo rutinario hasta lo excepcional, pero lo inaudito no está en las operaciones mentales, que son las de siempre, sino en las incitaciones desplegadas por el fin. Hasta el más taciturno individuo cuenta alguna vez algo. Contar no es más que describir con palabras un acontecimiento. Pero esta mínima actividad expresiva puede dilatarse enriqueciendo el tema o la expresión del tema. El aprendiz de creador se propondrá contar cualquier suceso de manera divertida, bella, intrigante o rimada en versos alejandrinos.

Así pues, el artista se dispone a comenzar una obra. Elabora un proyecto. ¿Cuál es la representación que el escritor tiene de su objetivo en ese momento? Si hacemos caso de sus confesiones, los autores suelen comenzar teniendo una idea muy vaga de lo que pretenden conseguir. Tratamos con lo que los expertos en inteligencia artificial llaman problemas mal definidos. Desde hace mucho tiempo se sabe que la creación artística puede considerarse como la solución de un problema. Lo que oscurece el asunto es que ni siquiera el autor podría precisar el problema que quiere resolver con su obra, ya que, de hecho, cuando la comienza sólo posee un esbozo vacío, casi un presentimiento. Es lo que me gusta llamar un «tema indigente». Repasemos algunos testimonios. Valéry decía que «puede empezarse un poema o una obra musical a partir de masas emotivas y estados inarticulados», y Aldous Huxley escribió: «Cuando empiezo un libro sé muy vagamente lo que va a suceder. Tan sólo tengo una idea muy general y el libro se desarrollará a medida que voy escribiendo. Nunca estoy totalmente seguro de lo que va a suceder hasta que ya lo he escrito».

Graham Greene contaba que el origen de *El tercer hombre*, un relato que sirvió de guión a una seductora película, fue la imagen de un hombre descendiendo de un tren, en Viena, con una novela del Oeste bajo el brazo. La escena tiene detalles sugerentes, porque Viena guarda el encanto de un crepúsculo imperial y el Oeste americano el ímpetu de un amanecer violento, pero resultaría exagerado decir que una novela se esconde en esa incongruencia estimulante. La tarea creadora tiene comienzos humildes. Podríamos citar multitud de casos semejantes. Julien Green confiesa que cuando comenzó *Adrienne Mesurat*, la patética historia de un espejismo amoroso, no sabía cuál sería el tema, ni el argumento, ni nada. Sólo tenía una imagen del personaje, Adrienne, mirando las fotografías de familia colgadas en la pared de la sala, «*Le cimetière*»: «Cuando comencé *Adrienne Mesurat* escribí al azar la primera página, el resto siguió y mis personajes me condujeron. Pero yo cogí la pluma sin conocer una palabra de la novela. Lo mismo me ocurrió con *Leviathan*. Una idea muy vaga del libro me vino una tarde, viendo en una cantera de Passy un montón de carbón que luego describí. Ése fue el desencadenante».

2. UN INVITADO QUE NOS ACOMPAÑARÁ TODO EL CAPÍTULO

García Márquez ha contado de manera brillante la génesis de varias de sus obras, por lo que vamos a invitarle a que nos acompañe. Una de ellas fue *El otoño del patriarca*. A finales de enero de 1958, estando en Venezuela, asistió a la fuga del dictador Pérez Jiménez. Por primera vez era testigo de la caída de un dictador de América del Sur. Ha descrito una imagen que le impresionó: «Periodistas y fotógrafos esperábamos en la antesala presidencial. Eran cerca de las cuatro de la madrugada cuando se abrió la puerta y vimos a un oficial, en traje de campaña, caminando de espaldas, con las botas embarradas y una metralleta en la mano. Pasó entre nosotros, los periodistas, caminando de espaldas, apuntando con su metralleta y manchando la alfombra con el barro de sus botas. Bajó la escalera, tomó el auto que lo llevó al aeropuerto y se fue al exilio. Fue en ese instante en que aquel militar salía del cuarto donde se discutía cómo iba a formarse definitivamente el nuevo gobierno, cuando tuve la intuición del poder, del misterio del poder». Pocos días después le vino la idea de escribir la novela del dictador latinoamericano.

En el caso de *Cien años de soledad*, cuenta que un día escribió una frase: «Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronal Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo». Se paró y se preguntó: «¿Y ahora qué carajo sigue?». Lo que siguió fue la novela que todos ustedes conocen.

Esta situación no es una exclusiva de Gabo. La primera ocurrencia de un proyecto surge de repente. Ya mencionamos a Aragon y su teoría de los comienzos.

Valéry los expresó muy bien: «El buen Dios / la Musa / nos da gratuitamente el primer verso. Pero a nosotros nos corresponde hacer el segundo, que debe rimar con éste y no ser indigno de su hermano. El comienzo verdadero de un poema (que no es necesariamente el primer verso) debe venir al autor como fórmula mágica, de la que ignora aún todo lo que abrirá». ¿Recuerdan lo que dijimos sobre el «yo ocurrente»? Pues de eso se trata.

Valéry saca la conclusión: lo que tiene que hacer el artista es «sacar provecho de este accidente fortuito». Tiene que ponerse a buscar.

3. LAS OPERACIONES DE BÚSQUEDA

Ya está el proyecto haciéndonos gestos desde la lejanía. Ahora hay que encontrar el camino para llegar a la meta, el contenido que llenará esa anticipación vacía que es el proyecto. Es el momento de las soluciones, los hallazgos, las invenciones. Con frecuencia se ha pensado que en ese momento comienza la creación. Nosotros sabemos ya que es una opinión errónea. La actividad creadora comienza con la promulgación de un proyecto, que es un complejo organismo de cuya energía y calidad va a depender la obra entera. Una vez propuesto el fin, toma el relevo la segunda gran actividad de la inteligencia: buscar.

Haremos un inciso movidos una vez más por nuestra admiración por las palabras. El admirable Sebastián de Covarrubias, autor del primer gran diccionario de la lengua castellana, da la siguiente definición de «buscar»:

> Vale inquirir, dixose de la palabra bosque, en lengua gótica, *busche*, que vale espesura montuosa, acomodada para criarse y esconderse en ella la caça, y los caçadores o monteros para descubrirla dan la buelta al monte, que podemos decir bosquear, y de allí se dixo buscar, de donde se tomó para sinificar, hazemos diligencia, por hallar lo que está escondido y no se nos ofrece con promptitud.

Valéry da muchos datos sobre la génesis de sus poemas y corrobora nuestro esquema:

> El proyecto de un poema, lo que suscita las operaciones de búsqueda, es un *esquema vacío*. Por ejemplo, *El cementerio marino* no fue al principio más que una figura rítmica vacía, o llena de sílabas vanas, que me obsesionó durante algún tiem-

> po. Pude observar que esta figura era decasílaba, e hice algunas reflexiones sobre este tipo de verso tan poco empleado en la poesía moderna. Me parecía pobre y monótono. Era poca cosa comparado con el alejandrino, que han elaborado prodigiosamente tres o cuatro generaciones de grandes artistas.

Es en esta fase de la creación en la que debemos recordar nuestro énfasis en la actividad de la inteligencia. La inspiración no es una siesta, sino una cacería. El tenaz Valéry se ha propuesto ser el protagonista de este capítulo, y sigue contándonos su experiencia:

> Cuando está en *état chantante* —en éxtasis elocuente, diríamos nosotros— el poeta tiene el oído íntimo tendido hacia lo posible, es un hombre suspendido entre su belleza ideal y la nada, en ese estado de *espera activa e interrogativa* que le hace única y extremadamente sensible a las formas y a las palabras. Percibe bruscamente el porvenir de un ritmo, una frase o un tema.
>
> Les voy a contar —continúa— cómo encontré uno de mis versos más celebrados. Se trata, vuelvo a decir, de encontrar voluntaria y conscientemente algunos resultados análogos a los resultados interesantes o utilizables que, entre mil golpes cualquiera, nos entrega el azar mental. En *El cementerio marino* aparecen los siguientes versos:
>
> *En las fuentes del llanto larvas hilan*
> *gritos, entre cosquillas, de muchachas,*
> *sangre que brilla en labios que se rinden.*
>
> A continuación introduje un verso extravagante:
>
> *¡Zenón, cruel Zenón, Zenón de Elea!*

> ¿Qué pinta Zenón en esta algarabía de cosquillas, muchachas, labios y larvas hilanderas? Estos versos tienen como finalidad compensar con una tonalidad metafísica lo sensual y lo demasiado humano de las estrofas precedentes. Además, determinan con más precisión la persona que habla: un aficionado a las abstracciones.

Llegados a este punto, los autores se han enfrentado a una difícil alternativa: ¿seguimos escribiendo el libro o dejamos que Paul Valéry lo haga? Hemos decidido continuarlo nosotros, y decimos adiós al poeta.

Realizar un proyecto es resolver un problema. Tenemos el planteamiento, tenemos las condiciones y nos falta la solución. Para nosotros, esto es muy interesante, porque unifica todos los proyectos creadores. También los vitales. Conseguir una existencia noble, una sociedad justa, una vida feliz son grandes proyectos creadores. Esto es lo que da relevancia educativa a este libro. Al fin y al cabo, todos somos autores de nuestra propia biografía... aunque nunca la escribamos. Caballero Bonald asegura que toda vida merece ser contada, si se cuenta bien.

4. De nuevo, Gabo

García Márquez es tan amable que corrobora todo lo que hemos dicho. Le recogemos cuando acaba de formular su proyecto para *El otoño del patriarca*: «Mi intención fue siempre hacer una síntesis de todos los dictadores latinoamericanos; pero en especial del Caribe». Se inaugura la temporada de búsquedas. Comenzó a leer muchas biografías sobre esos personajes. Los problemas comienzan. A pesar de su innegable talento, confiesa que no acertaba a describir el ambiente pesado, pegajosamente perfumado del trópico, hasta que leyó en una novela de Graham Greene la frase: «Había un olor a guayaba podrida».

Nos cuenta que comenzó dos veces su novela. Estos arranques en falso tan comunes en los escritores son un símbolo magnificado de los miles de tanteos, pruebas mentales, ensayos repetidos de una escena, un gesto, una palabra, que el autor realiza durante la redacción. Todo creador ha de tomar decisiones sin cuento. Un novelista, por ejemplo, ha de decidir si va a escribir su relato en primera o tercera persona. Sabemos cuándo tomó García Márquez su decisión respecto de la novela que estamos comentando:

> Durante muchos años tuve problemas de estructura. Una noche en La Habana, mientras juzgaban a Sosa Blanco, me pareció que la estructura útil era el largo monólogo del viejo dictador sentenciado a muerte. Pero no, en primer lugar era antihistórico; los dictadores aquellos o se morían de viejos o los mataban o se fugaban. Pero no los juzgaban. En segundo término, el monólogo me hubiera restringido al único punto de vista del dictador y a su propio lenguaje.

Excluyó el monólogo, y acertó. Pero todavía se encontró con más problemas. En 1962 suspendió la narración cuando llevaba escritas trescientas páginas, «porque no sabía aún cómo era y por consiguiente no conseguía meterme a fondo». Sólo salvó de aquellas cuartillas el nombre del personaje. Seis años después reanudó la novela:

> Trabajé mucho durante seis meses y la volví a suspender porque no estaban muy claros algunos aspectos morales del protagonista. Como dos años después, compré un libro so-

> bre cacerías en África, porque me interesaba el prólogo escrito por Hemingway. El prólogo no valía nada, pero seguí leyendo el capítulo sobre los elefantes, y allí estaba la solución de mi novela. Lo moral de mi dictador se explicaba muy bien por ciertas costumbres de los elefantes.

Gabo nos da un maravilloso ejemplo que confirma la idea, tan querida por nosotros, de que la actividad creadora consiste en plantear un problema. (¿Se ha dado cuenta de las concomitancias entre PRO-blema y PRO-yecto? Ambos son algo que lanzamos delante de nosotros para que guíe nuestra acción.) Mientras escribía *Cien años de soledad* se le ocurrió que el personaje de Remedios la Bella debía salir de la narración. Este tipo de ocurrencias son el envés de la percepción de posibilidades: en ellas lo que se experimenta es la imposibilidad. De repente, un personaje o una situación carecen de futuro. El autor deseaba que Remedios desapareciera de una manera fantástica, acorde con la lógica mágica de la historia. Ha contado así sus tribulaciones:

> Inicialmente había previsto que desapareciera cuando estaban bordando en el corredor de la casa, con Rebeca y Amaranta. Pero ese recurso casi cinematográfico no me parecía aceptable. Remedios se me iba a quedar de todas maneras por allí. Entonces se me ocurrió hacerla subir al cielo en cuerpo y alma. ¿El hecho real? Una señora cuya nieta se había fugado con un sargento en la madrugada y que para ocultar la fuga decidió correr la voz de que su nieta se había ido al cielo.

No fue fácil hacerla volar. Aunque la palabra sea dócil y el autor sea ágil, es más fácil pensar las cosas que decirlas. Otro premio Nobel de Literatura, Henri Bergson, afirmaba que el paso de lo vago a lo concreto constituye la esencia del esfuerzo intelectual. Pues bien, Gabo veía en abstracto el vuelo de Remedios, pero no sabía cómo contarlo de manera concreta.

> No subía. Yo estaba desesperado porque no había manera de hacerla subir. Un día *pensando en este problema*, salí al patio de mi casa. Había mucho viento. Una negra muy grande y muy bella que venía a lavar la ropa estaba tratando de extender sábanas en una cuerda. Entonces tuve una iluminación. «Ya está», pensé. Remedios la Bella necesita sábanas para subir al cielo. En este caso, las sábanas eran el elemento aportado por la realidad. Cuando volví a la máquina de escribir, Remedios la Bella subió, subió y subió sin dificultad.

Como información para satisfacer al curioso y completar el ejemplo, transcribimos la redacción final del texto mencionado:

> ... una tarde de marzo en que Fernanda quiso doblar en el jardín sus sábanas de bramante, y pidió ayuda a las mujeres de la casa. Apenas habían empezado, cuando Amaranta advirtió que Remedios la Bella estaba transparentada por una palidez intensa.
>
> —¿Te sientes mal? —preguntó.
>
> Remedios la Bella, que tenía agarrada la sábana por el otro extremo, hizo una sonrisa de lástima.
>
> —Al contrario —dijo—, nunca me he sentido mejor.
>
> Acabó de decirlo, cuando Fernanda sintió que un delicado viento de luz le arrancó las sábanas de las manos y las desplegó en toda su amplitud. Amaranta sintió un temblor misterioso en los encajes de sus pollerinas y trató de agarrarse de la sábana para no caer, en el instante en que Remedios

> la Bella empezaba a elevarse. Úrsula, ya casi ciega, fue la única que tuvo serenidad para identificar la naturaleza de aquel viento irreparable, y dejó las sábanas a merced de la luz, viendo a Remedios la Bella que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaban con ella el aire de los escarabajos y las dalias, y pasaban con ella a través del aire donde terminaban las cuatro de la tarde, y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria.

5. JORGE LUIS BORGES QUIERE INTERVENIR

Y quiere hacerlo para corroborar lo que hemos dicho: la aparición inexplicable de la primera idea, el proyecto, la creación como resolución de un problema, las actividades de búsqueda, las decisiones. En el delicioso libro de conversaciones que escribió/habló con Osvaldo Ferrari, nos dice cómo se comienza un poema o un cuento:

> Empieza por una suerte de revelación. Pero uso esa palabra de un modo modesto, no ambicioso. Es decir, de pronto sé que va a ocurrir algo y eso que va a ocurrir puede ser, en el caso de un cuento, el principio y el fin. En el caso de un poema, no: es una idea general, y a veces ha sido la primera línea. Es decir, algo que me es dado, y luego ya intervengo yo, y quizá se echa todo a perder. En el caso de un cuento, por ejemplo, bueno, yo conozco el principio, el punto de partida, conozco el fin, conozco la meta. Pero luego tengo que descubrir, mediante mis muy limitados medios, qué sucede entre el principio y el fin. Y luego hay otro problema a resolver; por ejemplo, si conviene que el hecho sea contado en primera persona o en tercera perso-

> na. Luego, hay que buscar la época; ahora, en cuanto a mí —eso es una solución personal mía—, creo que para mí lo más cómodo viene a ser la última década del siglo XIX.

6. LAS ACTIVIDADES DE EVALUACIÓN

No sabemos si con tantas visitas de invitados ilustres, el lector habrá perdido el hilo del argumento. Lo que estamos explicando es que todos los procesos creadores se desarrollan en tres etapas: la formación del proyecto, los procesos de búsqueda y las actividades de evaluación. De nada vale que las ocurrencias sean muchas si después carecemos del talento para reconocer las buenas. Valéry asoma de nuevo para decirnos: «Las tres cuartas partes de un trabajo bien hecho consiste en rechazar». Ya hemos visto también a García Márquez tirando a la papelera la primera versión de *El otoño del patriarca.* Un artista, un escritor —y si nos apuran cualquier persona— se la juega al elegir su criterio de evaluación. Nos parece que es la máxima creación de todos los autores, la más comprometida. Julien Green cuenta en sus *Diarios* que un pastor de ovejas había publicado su autobiografía. «Los textos eran interesantes, pero el autor no había sabido seleccionarlos. Lo ponía todo, y el libro acababa cayéndose de las manos.»

Uno de nosotros piensa que *Pantaleón y las visitadoras*, la novela de Vargas Llosa, podría haber sido una de las grandes novelas cómicas de la literatura en castellano y no lo es porque su dinamismo genético está dirigido por un criterio equivocado. Para este comentario aprovechamos los datos que el autor nos ha proporcionado en su escrito *Cómo nace una novela.* El tema de *Pantaleón* es inmejorable. El ejército peruano decide solucionar ciertos problemas de abastecimiento en sus guarniciones lejanas, donde los soldados se quejan de la escasez de mujeres. El Estado Mayor decide crear un «Cuerpo de Visitadoras» que se encargue de aplacar los males de la soledad. Esta especie de leva o llamada a filas de prostitutas era asunto que debía ser encargado a una persona poco versada en el tema para evitar previsibles excesos. El capitán Pantaleón Pantoja, hombre ejemplar, marido modelo, escrupuloso miembro del Cuerpo de Intendencia, es encargado de la intendencia de cuerpos amables y generosos. La sexualidad de las guarniciones se convierte en un renglón más de los estadillos oficiales.

No es difícil percibir las hilarantes posibilidades de la situación. Pero sucedió que Vargas Llosa tenía, al menos en aquel momento, una concepción de la novela como *acumulación de materiales.* «En la novela, a diferencia de otros géneros literarios —escribe—, la cantidad es un ingrediente de la calidad. Esto hace que admiremos las novelas que más lejos llegan, también, en ese sentido de la cantidad y que consideremos que una novela como *Guerra y paz* o como *La comedia humana* de Balzac sean los grandes patrones del género.» Este confuso criterio, que convierte la cantidad en calidad, le impuso un descomarcado atropo de materiales que, a nuestro juicio, hizo fracasar la novela. Su génesis, tal como el autor la cuenta, se convirtió en un proceso de acumulación de recursos, una técnica de chamarilero que acepta todo lo que encuentra. Primero planteó la obra como un diálogo. Después incorporó las acotaciones. Más tarde tuvo la gran ocurrencia de incluir los informes sobre el putiferio escritos en la jerga burocrática militar. A continuación quiso humanizar la historia haciendo intervenir a la secta de los Hermanos del Arca como contraste con el Servicio de Visitadoras.

No paró ahí la cosa. Vargas Llosa pensó que todavía podía incluir en la novela otra forma de lenguaje: el de la radio y el periodismo, y catapultó sobre la novela a otro personaje: el Sinchi. La capacidad absorbente del autor no quedó agotada con este último fichaje: «Cuando ya tenía la novela terminada y estaba a punto de entregarla al editor —nos cuenta—, pensé que todavía podía incorporarle algo más». En el nutrido repertorio de temas, técnicas y personajes que había coleccionado no aparecía aún el mundo onírico y reparó la falta redactando a matacaballo cinco sueños.

Seleccionar es la operación más arriesgada, por eso, la mayor creación de un artista es su criterio de evaluación, que le permite distinguir lo interesante de lo trivial, lo acertado de lo equivocado, lo valioso de lo vulgar. Es el «gusto» propio del creador, un personal destilado de su experiencia, de sus conocimientos, de una elaboración crítica de las ocurrencias propias y de las ajenas, de un tenaz deseo de calidad, que va a dirigirle en la elaboración del proyecto y en las actividades de búsqueda. Todo gran artista tiene una idea propia acerca de lo que es ser un artista, acerca de su arte y acerca de su relación con la realidad. Y esto es más importante que sus habilidades técnicas.

7. UNA ÚLTIMA VISITA A MODO DE CONCLUSIÓN

Sin avisar se nos ha colado en el libro un hombre corpulento de copiosa barba y manos manchadas de pintura. Hemos reconocido a Monet, el gran pintor. Viene a corroborar desde otro orbe lo último que hemos dicho acerca de la literatura. La gran creación de Monet fue su modo de concebir la pintura, su criterio de evaluación: descubrió que lo importante no era la materialidad de lo real, su corporeidad, su forma, sino la luz. Cuando la luz cambia, cambia la realidad entera. La pintura debe captar esa «impresión» fugaz. Su personal sentido estético —su gusto— determinó su proyecto pictórico. Posiblemente su técnica no era mejor que la de los pintores académicos del XIX, pero lo era su gusto y su proyecto. Escribió: «Hay que saber captar el momento del paisaje en el instante justo, pues ese momento no volverá nunca». Busca, como dirían los teólogos, el *eternal now*, el ahora eterno. Como Fausto, habría querido decir.

¡Detente, oh sol, y prolonga este instante feliz!

Pero el sol no se detiene. El paisaje cambia sin cesar. Emprende una carrera contra el reloj. Un día, cuando llegó a casa atormentado después de estudiar el sol y los colores y de esforzarse por fijar las impresiones en un trozo de lienzo durante diez horas de exposición al frío noruego, este hombre de casi sesenta años dijo: «El esfuerzo es excesivo. Y ¿qué es lo que quiero? Persigo un sueño... deseo lo imposible. Los demás pintores pintan un puente, una casa, un bote y terminan. Yo quiero pintar el aire en el que se sitúan el puente, la casa, el bote... la belleza de la luz que los rodea».

Ese afán por captar lo instantáneo obligó a Monet a inventarse una técnica veloz y astuta. Tenemos un testimonio fechado en 1888, unos años después del deshielo. El pintor Georges Jeanniot visitó a Monet, que vivía ya en Giverny, y cuenta anécdotas muy interesantes: «Se detenía delante de los motivos más dispares, pronunciaba algunas palabras de admiración haciéndome advertir lo noble e imprevista que es la naturaleza. Pero he aquí que están llegando a los lugares donde trabaja. Una vez delante de su caballete, de entrada ataca la pintura tras algunos trazos de carboncillo manejando sus largos pinceles con una firmeza en el dibujo sorprendente. Pinta a plena pasta, sin mezcla, con cuatro o cinco colores sencillos. Yuxtapone o superpone con los crudos. Su paisaje está rápidamente encuadrado y puede más o menos quedarse así tras la primera sesión que dura... lo que dura el efecto, apenas una hora y, a menudo, mucho menos. Siempre tiene dos o tres lienzos empezados: se los lleva y los cambia según el efecto. Éste es su modo de pintar».

Este proyecto de pintar las variaciones de la luz alteraba la percepción de las cosas. En un mundo muy cambiante, nuestros sistemas perceptivos y nuestros sistemas conceptuales están hechos para percibir lo permanente, lo estable, los parecidos. Nos pasamos la vida reconociendo rasgos semejantes incluso en cosas que son diferentes. Funcionamos, pues, como troqueles que igualamos todos los volúmenes. Tenemos muy poco talento para la variación y, por ello, no es extraño que la realidad nos resulte monótona. Ésta es la principal enseñanza que Monet nos brinda para la vida cotidiana. Para quien es capaz de percibir la diferencia, la realidad aparece como extremadamente interesante. Una mirada superficial puede creer que Monet es un pintor repetitivo. Pintó más de treinta veces un puente de Londres. Pero se equivocaría radicalmente al pensarlo. Monet no está pintando lo mismo. Cada cuadro es un paisaje diferente. Una de las grandes innovaciones de Monet fueron las series. La realidad, si se atiene uno a la luz, es literalmente inagotable.

En una época en que la gente se muere sobre todo de aburrimiento, Claude Monet nos enseña la sabiduría de la mirada. Hay una mirada inerte, que subraya ante todo lo común y repetido. Tiene un talento perverso para descubrir lo reiterativo: ¡otra vez Monet pintando el hielo, otra vez

Monet pintando los nenúfares! ¡Qué pesado! Séneca describió en un espléndido y gimoteante texto el pantano de la repetición:

> ¿Hasta cuándo las mismas cosas? Me despertaré, me dormiré, tendré apetito, me hartaré, tendré frío, tendré calor. Ninguna cosa tiene fin, sino que todas las cosas se ligan en círculo; huyen, se persiguen; la noche empuja al día, el día a la noche, el estío fina en el otoño, al otoño le acucia la primavera; así que toda cosa pasa para volver. No hago nada nuevo, no veo nada nuevo; en fin de cuentas, esto da náuseas. Muchos son los que piensan que no es aceda la vida, sino superflua.

El aburrimiento es la pasión de la conciencia inerte, abrumada por el mundo. Lo trágico es que esa repetición, tan temida, se identifica con lo cotidiano, que es el lugar de nuestra vida, con lo que parece que nuestra situación es desesperada. Nuestros clásicos, grandes escritores pero tipos de dudosa calaña, perpetuamente aburridos, nos lo dicen: «Todo lo cotidiano es mucho y feo», escribe Quevedo. Y Gracián, otro gran aburrido, lo corrobora: «Ésta es la ordinaria carcoma de las cosas. La mayor satisfacción pierde por cotidiana, y los hartazgos de ella enfadan la estimación, empalagan el aprecio». Hay una casta de artistas aburridos: Verlaine lloriquea: «Todo está dicho. He leído todos los libros. Tengo más recuerdos que si tuviera mil años. ¡Ay, de todo he comido, de todo he bebido! ¡Ya no hay más que decir!». Mallarmé se une al coro de plañideras: «La carne es triste, ¡ay!, y he leído todos los libros».

Frente a estos cantores de la inercia se plantan los artistas animosos. Qué hermoso ejemplo el de Monet a los ochenta años pintando una vez más los inagotables nenúfares de su jardín. O su amigo Rodin, otro artista entusiasta, del que Rilke cuenta con admiración que durante los paseos se detenía de repente, cogía una rama o una piedra o una hoja, la recorría atentamente con su mano, y decía: «Ya no la olvidaré».

Monet, sin pretenderlo, ha descubierto la razón de ser de este libro, que es, ante todo, un elogio de la creación. Sólo ella nos libra de la inercia, la rutina, el desencanto y el aburrimiento.

8. LA ESCRITURA, MISIÓN DE CLARIDAD

Todo ser humano —decía Ortega— tiene una misión de claridad, es decir, de iluminar un trocito de realidad. La realidad está en estado salvaje hasta que no la ilumina la palabra. Escribir es abrir un claro en el bosque de experiencias confusas, poner en limpio. Umbral, en su momento poético más alto, nos comunica una experiencia privada que puede considerarse universal: «Animal de fondo, siempre en lo sombrío de las cosas, propenso a hundirme en los sótanos del tiempo, en lo subterráneo de las cumbres, que no son sino subterráneos/inversos. Somos lo que subyace. Lo exterior, lo visible y audible no es sino el esfuerzo continuado por mantenernos al nivel de la luz. Alma que acecha, triste y perspicaz, la fiesta del día desde las bodegas de la luz». Por todo eso, al final de este libro, queremos relacionar claridad y escritura, y aplicar al escribir lo que sobre sobre la luz dice Pablo Neruda en su «Oda a la claridad»:

La tempestad dejó
sobre la hierba
hilos de pino, agujas,

y el sol en la cola del viento.
Un azul dirigido
llena el mundo.

Oh, día pleno,
Oh fruto
del espacio.

Toco
el agua marina.
Sabor
de fuego verde,
de beso ancho y amargo
tienen las nuevas olas
de este día.
Tejen su trama de oro
las cigarras
en la altura sonora.

Recibo
en mi ser cuanto existe.
Estoy sentado
en una piedra:
en ella
tocan
las aguas y las sílabas
de la selva
la claridad sombría
del manantial que llega
a visitarme.
Yo soy,
yo soy el día,

soy
la luz.
Por eso
tengo
deberes de mañana,
trabajos de mediodía.
Debo
andar
con el viento y el agua,
abrir ventanas,
echar abajo puertas,
romper los muros,
iluminar rincones.

No puedo
quedarme sentada
hasta luego.
Mañana nos veremos.
Hoy tengo muchas
batallas que vencer,
hoy tengo muchas sombras
que herir y terminar.

Yo debo
repartirme
hasta que todo sea día,
hasta que todo sea claridad
y alegría en la tierra.